

Falk Wolf / Kunstgeschichte als Bild

KUNSTGESCHICHTE ALS BILD

MEDIEN- UND WISSENSCHAFTSTHEORETISCHE POSITIONEN
DER KUNSTGESCHICHTE IM 19. JAHRHUNDERT

Dissertation
zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie
vorgelegt der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

von
Falk Wolf
aus
Deutschland

BASEL 2017

Originaldokument gespeichert auf dem institutionellen Repository der Universität Basel edoc.unibas.ch

Dieses Material steht unter der Creative-Commons-Lizenz
Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International. Um eine Kopie dieser Lizenz
zu sehen, besuchen Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



Inhalt

Vorwort	xi
1. Einleitung	1
 I. Schreiben und Beschreiben	 13
2. Carl Friedrich von Rumohr	15
Künstlerischer Oikos und anschauliches Denken	15
Stil als Medienkategorie	21
3. Franz Kugler	31
›Das Ganze‹ als Topografie, Unterscheidung und Herz	31
Hindeutungen auf das Einzelne	36
Naivität und Durchbildung	43
Brüche im Konzept Entwicklung – Prolepse und Metalepse	46
Erster Bruch: Classische und romantische Kunst	48
Zweiter Bruch: romantische und moderne Kunst	54
Kuglers audiovisuelles Archiv	64
4. Carl Schnaase	71
Reisen, Schauen, Ordnen, Spekulieren	71
Kunstgeschichte als Bild	85
Wahrheit und Objektivität	90
Durchsichtigkeit	99
Die Ignoranz der Bilder	106
 II. Abbilden und Inszenieren	 125
5. Bildatlanten: <i>Denkmäler der Kunst</i>	127
Darstellungsform und Rhetorik eines virtuellen Museums	128
Tödtender Buchstabe, lebendiges Bild	135

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel,
auf Antrag von Prof. Dr. Barbara Schellewald und Prof. Dr. Ralph Ubl.

Basel, den 26. November 2012
Die Dekanin Prof. Dr. Claudia Opitz-Belakhal

6. Tafelwerke: Denkmale Deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei	147
Exemplarität und Zusammenhang	147
Fokussierung auf Form	154
7. Illustrierte Bücher	163
Kuglers Chalkotypen	164
Illustrierte Neuauflagen nach 1856 – Modifikationen und Kontinuitäten . .	169
Kuglers dritte Auflage des <i>Handbuchs der Kunstgeschichte</i>	169
Schnaases zweite Auflage der <i>Geschichte der bildenden Künste</i>	176
Die illustrierte Kunstgeschichte bei Wilhelm Lübke	180
Popularisierung und Heimat – Schriften bis 1853	182
Exkurs: Bild im Text – der Holzstich	188
Kunstgeschichte als Bild mit Bildern	194
8. Lichtbild und Wort bei Herman Grimm	209
Lichtbild	209
Das Skioptikon als Medium ›neuer‹ Wissenschaft	210
Größe als Medienkategorie – Überbietung des Originals	218
Mikroskopie und Fotografie	228
Museum	234
Wort und Bild	237
Wort	238
Die Heilserwartung der Fotografie: <i>Über Künstler und Kunstwerke</i> . . .	239
Grimms <i>Leben Michelangelo's</i>	243
Grimms <i>Leben Raphael's</i>	252
9. Schluss	257
Schreiben und Beschreiben	257
Abbilden und Inszenieren	262
Abschluss	266
Literatur	269

Abbildungen

1. <i>Déscription de l'Égypte</i> , 2. Aufl. 1820-1830, Planches: Antiquités Bd. 5, Pl. 9, Universitätsbibliothek Basel.	93
2. Carl Schnaase: <i>Geschichte der bildenden Künste</i> , Bd. 3, 1844, S. 137 und S. 258 Archiv des Verfassers.	110
3. Carl Schnaase: <i>Geschichte der bildenden Künste</i> , Bd. 4.1, 1850, S. 149 und S. 184. Archiv des Verfassers.	114
4. Carl Schnaase: <i>Geschichte der bildenden Künste</i> , Bd. 4.2, 1854, S. 305 und 308. Archiv des Verfassers.	116
5. <i>Denkmäler der Kunst</i> , Taf. 25, 4. Aufl. Stuttgart: Paul Neff, 1884, Archiv des Verfassers.	130
6. <i>Denkmäler der Kunst</i> , Taf. 32, 4. Aufl. Stuttgart: Paul Neff, 1884, Archiv des Verfassers.	132
7. <i>Denkmäler der Kunst</i> , Taf. 20, 4. Aufl. Stuttgart: Paul Neff, 1884, Archiv des Verfassers.	133
8. <i>Denkmäler der Kunst</i> , Taf. 47, 4. Aufl. Stuttgart: Paul Neff, 1884, Archiv des Verfassers.	134
9. Ernst Förster: <i>Denkmale Deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei</i> , Bd. 4, 1858, »S. Sebalduskirche in Nürnberg«, Taf. 2., Bibliothek der Kunstakademie Düsseldorf.	150
10. Ernst Förster: <i>Denkmale Deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei</i> , Bd. 12, 1869, Chronologische Uebersicht, S. XVI., Bibliothek der Kunstakademie Düsseldorf.	154
11. Ernst Förster: <i>Denkmale Deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei</i> , Bd. 1, 1855, »Die goldene Pforte zu Freiberg«, Taf. 1, Bibliothek der Kunstakademie Düsseldorf.	156
12. Ernst Förster: <i>Denkmale Deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei</i> , Bd. 7, 1861, »Die Geburt Christi von B. Zeitblom«, Bibliothek der Kunstakademie Düsseldorf.	158
13. Ernst Förster: <i>Denkmale Deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei</i> , Bd. 7, 1861, »Die Grablegung Christi von Quentin Massys«, Bibliothek der Kunstakademie Düsseldorf.	159

14. *Denkmäler der Kunst*, Taf. 1, 4. Aufl. Stuttgart: Paul Neff, 1884, Archiv des Verfassers. 172
15. Franz Kugler: *Handbuch der Kunstgeschichte*, 3. Aufl., 1856–1859, Bd. 1, 1856, S. 5, Archiv des Verfassers. 174
16. Franz Kugler: *Handbuch der Kunstgeschichte*, 3. Aufl., 1856–1859, Bd. 2, 1859, S. 348, Archiv des Verfassers. 176
17. Carl Schnaase: *Geschichte der bildenden Künste*, 2. Aufl., Bd. 1, 1866, S. 291, Archiv des Verfassers. 177
18. Carl Schnaase: *Geschichte der bildenden Künste*, 2. Aufl., Bd. 3, 1869, S. 157, 159 u. 165, Archiv des Verfassers. 180
19. *Pfennig-Magazin*, 40, 1834, S. 313, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur 4 Per. 15 or-1. 189
20. Franz Kugler: *Geschichte Friedrichs des Großen*, 1840, S. 596–597, Universitäts- und Landesbibliothek, Düsseldorf. 190
21. Athanasius Graf Raczyński: *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, Bd. 1, 1836, S. 145, Bibliothek der Kunstakademie Düsseldorf. 192
22. Wilhelm Lübke: *Geschichte der Architektur*, 1855, Fig. 78, S. 148, Archiv des Verfassers. 194
23. *Pfennig-Magazin*, 493, 1842, S. 292, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur 4 Per. 15 or-10. 195
24. Wilhelm Lübke: *Geschichte der deutschen Kunst*, 1890, S. 298 u. 299, Archiv des Verfassers. 200
25. Wilhelm Lübke: *Geschichte der Architektur*, 1855, S. 135, Archiv des Verfassers. 202
26. Carl Schnaase: *Geschichte der bildenden Künste*, 2. Aufl, Bd. 3, 1869, S. 143, Archiv des Verfassers. 202
27. Wilhelm Lübke: *Grundriss der Kunstgeschichte*, 1860, S. 182, Archiv des Verfassers. 203
28. Carl Schnaase: *Geschichte der bildenden Künste*, 2. Aufl, Bd. 2, 1866, S. 341, Archiv des Verfassers. 203
29. Wilhelm Lübke: *Geschichte der deutschen Kunst*, 1890, S. 625, Archiv des Verfassers. 206
30. Herman Grimm: *Über Künstler und Kunstwerke*, Taf. II, zur Nr. 5, Mai, Juni 1865, Fotografie auf Albuminpapier, Archiv des Verfassers. 239
31. Herman Grimm: *Leben Michelangelo's. Jubiläumsausgabe*, 1900, Madonna von Michelangelo, Photographie von Braun, Clement & Cie. In Dornach i. E., Paris und New York, Kunst- und Museumsbibliothek, Köln. 248

32. Herman Grimm: *Leben Michelangelo's. Jubiläumsausgabe*, 1900, Madonna von Brügge, Andere Aufnahme, Kunst- und Museumsbibliothek, Köln. 248
33. Herman Grimm: *Leben Michelangelo's. Jubiläumsausgabe*, 1900, Hand des Lorenzo dei Medici. Eine der schönsten Hände der Neueren Kunst, Kunst- und Museumsbibliothek, Köln. 249
34. Herman Grimm: *Leben Michelangelo's. Jubiläumsausgabe*, 1900, Lorenzo dei Medici. Herzog von Urbino, Kunst- und Museumsbibliothek, Köln. 249
35. Herman Grimm: *Leben Michelangelo's. Jubiläumsausgabe*, 1900, Lorenzo dei Medici. Nach einem Abgusse des Kopfes, Lorenzo dei Medici. Andere Aufnahme, Lorenzo dei Medici. Dritte Aufnahme, Kunst- und Museumsbibliothek, Köln. 250

Vorwort

»Qu’y ont-ils perdu ? Leur qualité d’objects. Qu’y ont-ils gagné ? La plus grande signification de style qu’ils puissent assumer«, kann man über die fotografisch reproduzierten Kunstwerke bei André Malraux im *Musée imaginaire* lesen. Die Ablösung des künstlerischen Objekts durch seine Reproduktion, aus der durch Kombination mit weiteren Reproduktionen ein Surplus an kunsthistorischer Bedeutung entsteht, ist seither untrennbar mit dem Medium der Fotografie verbunden. Doch das Jahrhundert, in dem sich die Kunstgeschichte disziplinär zu festigen begann, hat die Ablösung der Werke von Materialität und Objekthaftigkeit bereits vorbereitet. Wenn einmal ein alle Kunstwerke verzeichnendes Repertorium vorläge, dann wäre es an der Zeit, eine Kunstgeschichte zu schreiben, die »das Gesamtgebiet mit Feldherrnblick überschaut«. Der künftige Kunsthistoriker, den Joseph Eduard Wessely 1887 in seinem Lexikoneintrag *Kunstgeschichte* imaginiert, blickt auf das universelle Findbuch wie Malraux in seinem Arbeitszimmer auf die Kunstreproduktionen: mit Feldherrenblick. Der Lexikoneintrag findet sich in der *Allgemeinen Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* von Ersch und Gruber in der Zweiten Section (H–N) und dort im Vierzigsten Theil, ziemlich in der Mitte des Bandes, der mit dem Lemma Kriegsakademie beginnt und mit dem Lemma Kurzsichtigkeit endet. Diese Arbeit sucht nach den impliziten und expliziten Medientheorien der Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts bis zu der Zeit, als die Fotografie in Buch und Hörsaal zum zentralen Bildmedium der Kunstgeschichte wurde. In allen Phasen begegnet ihr dabei die Figur des alles überblickenden Kunsthistorikers, der nicht immer zwischen den Polen von Kriegsakademie und Kurzsichtigkeit zu verorten ist.

Viele Menschen haben während der vergangenen Jahre in ganz unterschiedlicher Weise dazu beigetragen, dass diese Arbeit geschrieben werden konnte. Zuerst danke ich Barbara Schellewald, die mich mit der Kunstgeschichte als Wissenschaft infiziert hat und die Entstehung dieser Arbeit in Bonn, in Basel und darüber hinaus begleitet hat, und Ralph Ubl, der die Zweitkorrektur übernommen hat. Dem Schweizerischen Nationalfonds danke ich für das großzügige Stipendium während meiner Zeit am Basler Graduiertenkolleg »Bild und Wissen« im Nationalen Forschungsschwerpunkt Bildkritik. Für ihr wie immer eindeutiges und unbestechliches Lektorat sei Maike Christians von Herzen gedankt.

Aus Basel danke ich Gottfried Boehm, Andreas Beyer, Ralf Simon und Ludger Schwarte, unter deren Leitung sich die Arbeit im Nationalen Forschungsschwerpunkt Bildkritik formte, sowie allen Kolleginnen und Kollegen dieser wunderbaren Zeit. Für viele Gespräche, kritische Auseinandersetzung und Freundschaft in Basel und darüber hinaus danke ich Lena Bader, Mladen Gladić, Claus Volkenandt und besonders Robert Suter, der so viele kluge Gedanken und Argumente mit mir geteilt hat und dessen Freund ich sein durfte.

In Bonn waren es Anne-Marie Bonnet und Jürgen Fohrmann, die die ersten Schritte der Arbeit begleitet haben. Besonders Jürgen Fohrmann danke ich für zentrale Gedanken, die ich in der Arbeit mehr aufgreifen als fortführen konnte. Matthias Deml und Thomas W. Rieger sei für Freundschaft und vielen guten Rat gedankt.

Aus Hagen danke ich Michael Fehr. In seinem Karl Ernst Osthaus-Museum durfte ich Teil eines einzigartigen Projekts sein, durch das ich anders auf die Kunstgeschichte und ihre Institutionen – besonders das Museum – blicken gelernt habe. Ohne diese Perspektive wäre diese Arbeit nicht geschrieben worden.

Aus Köln ist Kasper König zu danken, der mir neue Wege eröffnete und mich dennoch immer wieder zur Fertigstellung der Arbeit ermahnt und ermutigt hat. Emily Joyce Evans und Nina Schallenberg danke ich für Unterstützung und viele gute Gespräche.

Mein besonderer Dank gilt denen, die von Anfang an da waren und deren Freundschaft und Liebe mich durch die Höhen und Tiefen dieses Langzeitprojektes getragen haben: Andree Oehm, Jan Stephan Schmieding, Anja Tenambergen, Christian Völkel, Irmtraut Schulze, Günter Schulze, Ingrid Wolf, Dieter A. Wolf und vor allem Kirsten Wolf.

Düsseldorf im Oktober 2017, Falk Wolf

1. Einleitung

Kunstgeschichte lässt sich als Institution, Wissenschaftliche Disziplin, Praxis des Umgangs mit Artefakten, als Teilbereich einer allgemeinen Kulturgeschichte oder auch als hermeneutische Disziplin, ja sogar als (historische) Bildwissenschaft beschreiben. Je nachdem, welche Vorunterscheidungen eine solche Betrachtung in ihre Überlegungen einbezieht, werden bestimmte andere Teile aus ihrem Gebiet ausgegrenzt.¹ In jedem Fall aber wird man eines festhalten können: Kunstgeschichte ist – mit welcher theoretischen oder ideologischen Ausrichtung auch immer – eine Praxis, die sich mit Gegenständen befasst, die sichtbar sind. Im Sinne der aktuellen Diskussionen um die Befähigung der Disziplin zu einer Bildwissenschaft darf der bisweilen übliche Zusatz einschlägiger Einführungen in die Kunstgeschichte,² dass ihre Objekte außerdem noch von Menschen gemacht sind, außer acht gelassen werden. Auf sehr basaler Ebene nämlich besteht kunstgeschichtliche Praxis im Umgang mit sichtbaren Gegenständen gleich welcher Provenienz. Ganz gleich welcher kunsttheoretischen Schule ein Kunsthistoriker angehört, welche Epochen oder Genres er zu seinem Forschungsschwerpunkt wählt oder welche ästhetische Voreingenommenheit man ihm nachweisen mag, immer muss er sich auf Sichtbares beziehen, und der Umgang, den er mit diesem Sichtbaren pflegt, zeichnet sich dadurch aus, dass er sich sprachlich äußert. Hierin besteht sowohl das Risiko als auch der Reichtum dieses Umgangs mit den sichtbaren Gegenständen. Er ist ebenso unerschöpflich und daher produktiv wie er jedes Mal neu zu scheitern droht: »Die Arbeit geht ja ins Unendliche.«³

Es ist dies die Arbeit an einer Grenze, die sowohl immer neu markiert als auch im Prozess dieser Arbeit immer wieder verunklart, verwischt und negiert wird. Diese Grenze lässt sich zunächst als Medienunterschied begreifen, als mediale Differenz einer schlussendlich in publizierten Texten resultierenden Praxis und einem Gegenstandsbereich, der aus Bildern Skulpturen und Architekturen sowie deren

¹Locher, 2001b. – Hubert Lochers Titel »Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst« bezieht sich auf den Umstand, dass jede Form von Kunstgeschichte immer schon theoretische Vorentscheidungen getroffen haben muss. Jede noch so naive, sich als bloß empirisch ausgebende, Herangehensweise ist damit schon theoretisch informiert, sei es bewusst oder unbewusst. Dies gilt gleichermaßen für fachhistorische Bemühungen.

²So z. B. Warnke, 1988.

³Goethe, 1976, S. 63.

jeweiligen Hybriden besteht.⁴ Dieser Gegenstandsbereich zeichnet sich zudem dadurch aus, dass er sich aus Unikaten zusammensetzt, die nur mithilfe von Medien untersucht, miteinander in Beziehung gebracht, verglichen und verbreitet, kurz: zu wissenschaftlichen Objekten umgeformt werden können.⁵ Neben der Sprache, die immer im Spiel ist, wenn wissenschaftliche Äußerungen gemacht werden, sind es Kupferstich, Stahlstich, Radierung, Holzschnitt und Holzstich, Lithografie, Fotografie, Lichtbildprojektion und ein ganzes Ensemble lichtreprografischer Verfahren, die als Medien der Kunstgeschichte gelten können. Auch die Handzeichnung im Notiz- oder Zeichenbuch des Kunsthistorikers spielt ihre Rolle als Medium, das den Gegenstandsbereich der Kunstgeschichte erst verfügbar macht. Hinzu kommen Buchtechnik und Buchgestaltung, aber auch genuine Präsenzmedien⁶ der Kunstgeschichte, zu denen an vorderster Stelle das Museum und die Ausstellung zählen. Eisenbahn und Dampfschiff dürfen ebenfalls als kunsthistorische Medien benannt werden, denn sie ermöglichen und beschleunigen Reiseunternehmungen und damit die klassische Werkautopsie.

Die unmittelbare Anschauung und Betrachtung der Kunstwerke, unter der Anleitung eines Kunstverständigen, ist das beste Mittel zur richtigen und nützlichen Kenntniß derselben zu gelangen. Weil aber die Kunstwerke an verschiedenen Orten in Europa aufgesucht werden müssen; so können wenig Studierende und Gelehrte zum Anblick derselben gelangen. Die meisten müssen sich mit Abbildungen und Beschreibungen derselben behelfen; und der ist schon glücklich, der die besten von beyden erlangen kann: doch muß keiner die Gelegenheit, schöne Kunstwerke unmittelbar zu betrachten, verabsäumen.⁷

Nimmt man diese, bereits 1781 geäußerte Einschätzung Büschings zum Maßstab, so stellt sich die Kunstgeschichte als eine Disziplin dar, die schon von den Grundvoraussetzungen ihrer Praxis her einer medientheoretischen Reflexion bedarf. Es wird im Folgenden daher darum gehen, in einer Auswahl von für die kunsthistorische Theorie und Praxis des 19. Jahrhunderts zentralen Publikationen die dort formulierten expliziten medientheoretischen Reflexionen nachzuzeichnen bzw. die impliziten

⁴Zum Medienunterschied und zur Transkription von Bild und Text (bzw. Beschreibung) s. Boehm und Pfothner, 1995, darin insbesondere Boehm, 1995. Zur Operationalisierung der Transkription bei Winckelmann s. Pfothner, 1995, S. 325ff.

⁵Zur Konstruktion wissenschaftlicher Objekte im naturwissenschaftlichen Feld s. Fleck, 2010 und Rheinberger, 2006.

⁶Fohrmann, 2001a.

⁷Büsching, 1781, S. 4.

medientheoretischen Grundannahmen aus ihrem Umgang mit den zur Verfügung stehenden medialen Konstellationen herauszupräparieren. Eine solche Studie kann, wenn sie ihre Ergebnisse aus den Quellen ableiten will, nur exemplarisch verfahren. Was sie nicht bieten kann, ist ein systematischer Überblick über kunsthistorische Medientheorien im 19. Jahrhundert.

Es ist bezeichnend für die Auseinandersetzung mit der Geschichte des Fachs, dass die verschiedenen Arbeiten sich vornehmlich auf ideengeschichtliche und institutionskritische Fragestellungen kapriziert haben, wobei Medienfragen immer nur am Rande eine Rolle spielten. Obwohl Heinrich Dilly bereits 1975 die Frage des Mediengebrauchs in der Kunstgeschichte thematisiert und als Forschungsdesiderat formuliert hatte,⁸ ist erst in den vergangenen zehn Jahren ein breiteres Interesse an diesen Fragen zu bemerken. Ausgehend von Dillys frühen Bemühungen um den kunsthistorischen Mediengebrauch war es gerade der kunsthistorische Umgang mit Fotografie und Diaprojektion, der im Zentrum der Forschungen der vergangenen Jahre stand. So hat insbesondere die kürzlich erschienene Studie von Angela Matyssek über das Phänomen Richard Hamann und das Bildarchiv Foto Marburg einen zentralen Beitrag zur Geschichte der Verwendung von Fotografie in kunsthistorischer Forschung geliefert.⁹ Ebenso zentral sind die Arbeiten von Dorothea Peters, die aus fotohistorischer Perspektive viele Fragen des frühen kunsthistorischen Umgangs mit Fotografie in den Blick genommen hat.¹⁰ Projekte wie die Ausstellung *Klick* am kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen belegen das wachsende Interesse am kunsthistorischen Mediengebrauch.¹¹

Der fachgeschichtliche Diskurs über Medienfragen ist damit ganz wesentlich von einer Diskussion über Fotografie und Diaprojektion bestimmt und hat eine gewisse Verengung auf diese optischen Medien erfahren. Kunsthistorischer Umgang mit Medien findet aber schon vor der Nutzbarmachung fotografischer Verfahren statt und zwar nicht erst dort, wo es um illustrierte Kunstbücher geht, einen Bereich, den Katharina Krause, Klaus Niehr und Eva Hannebutt-Benz in ihrem Forschungsprojekt über das illustrierte Kunstbuch bereits sehr luzide erschlossen haben.¹² Es gilt vielmehr, auch in solchen Publikationen, die unillustriert sind und gleichwohl mit der basalen kunsthistorischen Medienfrage des sich Beziehens auf Sichtbarkeit umgehen müssen, nach den Voraussetzungen des Medienumgangs und den oftmals mit diesen Umgangsformen verbundenen kunsttheoretischen Grundannahmen zu

⁸Dilly, 1975.

⁹Matyssek, 2009.

¹⁰Peters, 2002; Peters, 2005; Peters, 2007; Peters, 2010a und Peters, 2010b.

¹¹Pasedag und Pfeiffer, 2010.

¹²Krause, Niehr und Hannebutt-Benz, 2005 und Krause und Niehr, 2007.

fragen. Die *Italianischen Forschungen* von Carl Friedrich von Rumohr gehören ebenso wie das *Handbuch der Kunstgeschichte* Franz Kuglers und die *Geschichte der bildenden Künste* von Carl Schnaase zu diesem Themenkomplex, der in einem ersten Teil der vorliegenden Arbeit unter dem Titel »Schreiben und Beschreiben« behandelt wird. Es ist dabei darauf hinzuweisen, dass die Frage des kunsthistorischen Bezugs zu den sichtbaren Objekten nicht allein der Ekphrasis-Forschung überlassen werden kann. Es zeichnet die zu analysierenden Texte vielmehr gerade aus, dass sie überaus sparsam mit ekphrastischer Rede umgehen. Die Bildbeschreibung als Aneignungsform durch den kunsthistorischen Text ist eher die Ausnahme denn die Regel.¹³ Es gilt daher auch, nach den Bauprinzipien und narrativen Verfahrensweisen zu fragen, mit denen die genannten Texte ihren jeweiligen Bezug zum Sichtbaren organisieren, um den Ort oder vielmehr die Orte zu bestimmen, an denen das Kunstwerk als sichtbares Faktum und das heißt auch in seiner jeweiligen Besonderheit adressiert wird.

Eine Mediengeschichte der Kunstgeschichte, zu der diese Arbeit ein bescheidener Beitrag sein möchte, hätte daher zuerst und vor allem die kunsthistorische Arbeit an jenem von Deleuze in Anlehnung an Foucault ins Spiel gebrachten Riss zwischen dem Sichtbarem und dem Sagbaren zu betrachten,¹⁴ geht es doch der Kunstgeschichte immer darum, ein schweigendes Sichtbares einerseits zum Sprechen zu bringen und damit ins Licht der Wissenschaft zu heben, es aber andererseits in jenem Sprechen wiederum zu verbergen.

Mit der Rede von Sichtbarem und Sagbarem ist eine Unterscheidung gesetzt, die die Unüberbrückbarkeit und kategoriale Verschiedenheit, aber zugleich auch die unhintergehbare Beziehung beider Seiten aufeinander ausdrückt. Dabei ist es von entscheidender Bedeutung, diese Zwei-Seiten-Form nicht als statisch anzunehmen. Sie wird vielmehr in Bewegung gehalten von den Aussagen, die den Bereich des Sichtbaren immer wieder verändern und modifizieren, die den Riss größer oder kleiner werden lassen, ihn zumindest aber strukturell verändern. So hat, um ein sehr einfaches wie empirisches Beispiel zu geben, eine Zu- oder Abschreibung eines Gemäldes an Raffael, nicht nur Bedeutung für nachfolgende kunsthistorische Texte (also im Feld der Aussagen), sondern auch für den kunsthistorischen Bereich der Sichtbarkeit, das Museum, und den Kupferstichmarkt.

¹³Es ist darum auch konsequent, dass etwa die von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenbauer herausgegebene, umfassende Aufsatzsammlung zum Ekphrasisproblem außer Jacob Burckhardt keinen Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts mit einem eigenen Text würdigt. Boehm und Pfotenbauer, 1995.

¹⁴Deleuze, 1997, S. 69–98, hier bes. S. 92ff.

Darüber hinaus gibt es aber auch jene Wiedereintrittsfiguren, in denen Sichtbares durch Aussagen evoziert wird. Jeder Versuch, über Bilder zu sprechen, muss durch Deixis, durch Beschreibung, durch Benennung von Elementen in ein Kommentar-Verhältnis zum Bild treten. Im Vorwort zu seiner *Geburt der Klinik* hat Michel Foucault einige Bemerkungen zum Kommentar gemacht, die sich auf die so folgenreiche Unterscheidung von Sichtbarem und Sagbarem übertragen lassen. »Der Kommentar«, schreibt Foucault,

befragt in der Tat den Diskurs über das, was er gesagt hat und hat sagen wollen. Er möchte jenen doppelten Boden des Wortes an die Oberfläche bringen, wo es sich in einer Identität mit sich selbst wiederfindet, die man seiner Wahrheit näher glaubt; im Aussprechen des Gesagten soll noch einmal gesagt werden, was nie ausgesprochen wurde. In dieser Tätigkeit verbirgt sich eine merkwürdige Haltung zur Sprache: der Kommentar setzt per definitionem einen Überschuss des Signifikats im Verhältnis zum Signifikanten voraus, einen notwendigerweise nicht formulierten Rest des Denkens.¹⁵

Dies kann auch für das Beschreiben und Interpretieren von Sichtbarem behauptet werden: Auch der kunsthistorische Text befragt das Sichtbare auf das, was es hat sagen/zeigen wollen, auch er versucht, selbst wenn er Gesehenenes nur beschreibt, das noch einmal zu sagen, was nie zu sehen war. Die Pointe des foucaultschen Arguments ist, dass in diesem Verfahren des Kommentars Sichtbares und Sagbares in ein neues Verhältnis treten. Und entgegen der Forderung, die an den Kommentar gestellt wird und die er sich in der Regel selbst auferlegt, ist dieses neue Verhältnis nicht unbedingt eines der Annäherung: Foucault attestiert dem Kommentar zunächst den Glauben an einen »Überschuss des Signifikats im Verhältnis zum Signifikanten«.¹⁶ Dasjenige also, was im Bild, in einer Statue oder in einer Architektur sichtbar ist, wird selbst bereits als unzureichender Ausdruck dessen, was ausgedrückt werden sollte, verstanden: kein Signifikat geht restlos im Sichtbaren auf. Umgekehrt aber konfrontiert das Sichtbare selbst den Kommentar mit einer »dem Signifikanten eigenen Überfülle«, aufgrund derer er »einen Inhalt zum Sprechen bringen kann, der gar nicht explizites Signifikat war«. Die Arbeit des Kommentars setzt also eine doppelte Überfülle auf den Seiten von Signifikat und Signifikant voraus, die es, so das vorläufige Resümee Foucaults, erlaubt, dass beide eine Autonomie erhalten, die es erlaube, »daß die eine Seite ohne die andere existieren und von sich aus zu

¹⁵Foucault, 2002a, S. 14

¹⁶Ebd.

sprechen beginnen [könne]. In diesem Raum hat der Kommentar seinen Platz. Aber gleichzeitig erfindet er zwischen den beiden Seiten ein komplexes Band [...].¹⁷ Oder anders – wiederum Foucaults Vorwort: »das Signifikat enthüllt sich nur in der sichtbaren und schwerfälligen Welt des Signifikanten, welcher selber mit einem Sinn beladen ist, dessen er nicht Herr wird.«¹⁸

Was immer also über das Sichtbare gesagt wird, dieses Sagen produziert eine neue Sichtbarkeit, die sich ihm entgegen stellt. Es produziert eine eigene Sichtbarkeit zweiter Ordnung, in der ihr Sinn ebenso wenig aufgehen kann, wie es bereits beim Sichtbaren erster Ordnung der Fall war. Ein weiterer Kommentar wird unumgänglich. Dieser produziert selbst wieder eine neue Sichtbarkeit, die er als jenen verschwiegenen, nicht zum Sprechen gelangten Rest im vorhergehenden Kommentar ausgibt.

Schon Heinrich Dilly hat in seiner wegweisenden Studie *Kunstgeschichte als Institution* auf Foucaults *Geburt der Klinik* hingewiesen und eine Art Archäologie des kunsthistorischen Blicks gefordert.¹⁹ Vor einer voreiligen »Übertragung« auf den Bereich der Kunstgeschichte muss dabei gewarnt werden. Foucault beschreibt in seinem Buch den Diskurs der klinischen Medizin, der, auch wenn es an manchen Stellen so scheinen mag, nicht auf die Kunstgeschichte »angewandt« werden kann, als hätte es man hier mit einer allgemeinen Theorie zu tun. Ein ärztlicher Blick, der alle Sinne nur im Sichtbaren sich bewahrheiten lässt und die technischen Möglichkeiten der Zeit weitgehend außer Acht lässt, um alles einem auf Alltagswahrnehmung gestützten »absoluten Auge des Wissens«²⁰ zu überantworten, müsste für die Kunstgeschichte erst noch erwiesen werden. Es wäre erst zu zeigen, dass die Einforderung absoluter Sichtbarkeit, wie Dilly sie ausgehend von Winckelmann beschreibt,²¹ tatsächlich konstitutiv war für die Kunstgeschichte als Disziplin und als Diskurs. Es wird also danach gefragt werden müssen, wie die Kunstgeschichte als Praxis des Schreibens über sichtbare Gegenstände diese Sichtbarkeiten (re-)konstruiert und wie sie diesen immer auch von Medien bestimmten Prozess reflektiert. Damit ist die Frage nach der Poetologie der Kunstgeschichte gestellt. Es wird im Folgenden darum gehen, dieser Praxis in zentralen Texten des 19. Jahrhunderts nachzuspüren und sie dabei an der Oberfläche ihrer Darstellungsverfahren zu befragen.²²

¹⁷Foucault, 2002a

¹⁸Ebd.

¹⁹Dilly, 1979, S. 98.

²⁰Foucault, 2002a, S. 180.

²¹Dilly, 1979, S. 97.

²²Zu grundlegenden Überlegungen zu Poetologien des Wissens s. Vogl, 1991, Vogl, 1997 und Pethes, 2003. Auch wenn diese Ansätze die vorliegende Arbeit inspiriert haben, erhebt sie doch nicht den Anspruch, die dort umrissene Methodik umgesetzt zu haben. Insbesondere wäre hierzu eine

Weit mehr als um die Adressierung von Anschaulichkeit einzelner Werke geht es den hier diskutierten Texten um die Rekonstruktion eines Ganzen der Kunst, das gleichwohl selbst als anschauliche Totalität verstanden wird. Bereits Friedrich Schlegel hatte nach einer solchen Totalitätskonstruktion der Kunst gesucht, als er feststellte:

Die Anschauung der Kunst muß jetzt wohl fragmentarisch seyn, da die Kunst selbst nichts anders ist, als ein Fragment, eine Ruine vergangener Zeiten. Zerrissen und zerstreut ist selbst der Körper der italienischen Malerei [...]. Das Ganze der Kunst ist nicht mehr vorhanden [...].²³

Carl Friedrich von Rumohr hat sich dieser Forderung Schlegels angeschlossen, als er forderte, »endlich die Kunstgeschichte nicht länger als ein Aggregat von Zufälligkeiten und abgerissenen Thatsachen, sondern als ein zusammenhängendes, gleichsam organisches Ganze aufzufassen«.²⁴ Es waren dann Franz Kugler, Karl Schnaase und Wilhelm Lübke als Handbuchautoren sowie Heinrich Merz, August Voit, Ernst Guhl und Johann Caspar und Ernst Förster als Kompilatoren von Abbildungskompendien, die diese Forderung umsetzten. Während Rumohr, der als Begründer einer historisch-kritischen Kunstgeschichte gelten kann, dem Gebrauch von Reproduktionsmedien skeptisch gegenüber stand, mussten die späteren Autoren sich diesen öffnen, denn eine allgemeine Kunstgeschichte war nicht nicht mehr auf der Basis von Werkautopsie schreibbar. Sie musste sich auf Abbildungsmaterial stützen, wollte sie jenes von Rumohr beklagte Stadium eines Aggregats von Zufälligkeiten überwinden.

Es lässt sich so zwar die Selbstverständlichkeit des Mediengebrauchs in kunsthistorischer Praxis erkennen, ob sich aber Ansätze einer »historischen Bildwissenschaft« in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts ausmachen lassen, darf bezweifelt werden.²⁵ Vielmehr scheint es sich um einen Diskurs zu handeln, der Medien dazu benutzt, Anschaulichkeit eines »Ganzen« zu inszenieren, indem Kunstwerke in bestehende historische Raster einsortiert werden (Kugler), für metaphysische Präsenzen wie Volksgeist und Volkscharakter durchsichtig werden (Schnaase/Grimm), als Denkmäler der Kunst monumentalisiert werden (*Denkmäler der Kunst*/Kugler) und als Exempla eine Vorstellung von (deutscher) Kunst repräsentieren und in sich und ihren medialen Doppeln verdichten (Förster). Dabei wird zunächst von der

Betrachtung von Diskursen jenseits der disziplinären Grenzen der Kunstgeschichte notwendig gewesen, die in den folgenden Untersuchungen unterbleiben musste.

²³Schlegel, 1995, S. 64–65. (Zweiter Nachtrag alter Gemälde. Zuerst in Europa, Bd. II.2, 1805, S. I–41).

²⁴Rumohr, 1827–1831, Bd. 3, 1831, S. IV.

²⁵Bredenkamp, 2003.

Medialität der Bilder abgesehen und im gleichen Maße eine Vorstellung von Form ins Zentrum der Reflexion gesetzt, die Medialität strukturell ausblenden muss.²⁶

Die kunstgeschichtliche Ganzheitskonstruktion wird insbesondere bei Schnaase, Förster, Lübke und Grimm sowie im Kontext der *Denkmäler der Kunst* selbst als Bild konzipiert. Über die Auseinandersetzung mit dem einzelnen Werk legt sich so die Ikonisierung der wissenschaftlichen Praxis, die das Ideal der wissenschaftlichen Ganzheitskonstruktion als Abschluss imaginiert, im Text simuliert oder als Naherwartung herbeisehnt.²⁷ Damit kollidieren Bildbegriffe, die einerseits das Bild als unerschöpfliche und damit auch unbeschreibliche, unauslotbare visuelle und semantische Fülle diskutieren, zugleich aber mit der Ikonisierung von wissenschaftlicher Praxis eine Abschlussfantasie verbinden, die eine Überwindung kritischer Forschung verheißt, in der die kunstgeschichtliche Narration in den Worten Anton Springers »einfach, klar und durchsichtig« wird.²⁸ Unauslotbare Fülle, Komplexität also, schlägt damit um in Einfachheit. Die Erfüllung dieser Abschlussfantasien wird dabei häufig verknüpft mit der Erwartung einer Fortentwicklung technischer Medien, die grenzenlose Verfügbarkeit und Originaltreue der Reproduktion verspricht. Die Reflexion von und der Umgang mit Reproduktionsmedien zielt in diesem Kontext jedoch weniger auf das durch diese Medien verfügbar gemachte Kunstwerk als auf die gesteigerte Inszenierung der virulenten Ganzheitskonstruktionen und ihrer jeweiligen Begründungszusammenhänge, wie etwa Volksgeist, Volkscharakter oder (später) künstlerisches Genie. Mit einer Unterscheidung, die von Lorraine Daston und Peter Galison in den letzten Jahren fruchtbar gemacht wurde, lässt sich so formulieren, dass die Kunstgeschichte sich im 19. Jahrhundert auch angesichts neuer technischer Bilder nicht auf ein Ideal von Objektivität gründete, sondern im Wesentlichen auf eine Konstruktion von wissenschaftlichem Wissen als Wahrheit aus war, die mithilfe der ihr zur Verfügung stehenden Medien zu inszenieren war.²⁹

Für den Komplex dieser Ganzheitskonstruktionen und ihrer – auch medientheoretischen – Grundannahmen und mediengestützten Verfahrensweisen kann insbeson-

²⁶Zum Problemkreis von Zirkulation und Monumentalisierung sowie zum Zusammenspiel immaterieller Medien und der Fokussierung auf Form s. Fohrmann, 2005, bes. S. 375–397.

²⁷»Folgt man dem Gegenkonzept [zur Zirkulation/FW], so soll der Beliebigkeit ›zirkulierender Meinungen‹ dadurch zu entkommen sein, dass das Flüchtige angehalten und Sequenzen isoliert werden, die nun nicht mehr dadurch zu relativieren sind, dass sie einen nur ersetzbaren Ort in der Diegese, in der Kette aller Beiläufigkeiten finden. ›Anhalten‹ in solchem Sinne ist im 19. Jahrhundert in besonderer Weise mit dem ›Bild‹ verbunden und lässt sich daher als Vorgang der Ikonisierung fassen. In der Ikonisierung von Zusammenhängen vollzieht sich eine Verdichtung, deren Kennzeichen unhintergehbare Prägnanz zu sein scheint.« – Fohrmann, 2001b, S. 7.

²⁸Springer, 1883, Bd. 1, S. I.

²⁹Zum Themenkomplex von Wahrheit und Objektivität in der Wissenschaftsgeschichte s. Daston, 2005; Daston und Galison, 2007.

dere auf neuere Forschungen von Dan Karlholm, Hubert Locher und Johannes Grave zurückgegriffen werden.³⁰ Insbesondere die Studie *Art of Illusion* von Dan Karlholm hat die Frage nach der Praxis der Repräsentation der kunsthistorischen Totalitätskonstruktion mit einer medienbezogenen Perspektive gestellt und vor allem die Publikationen Kuglers, Lübkes und den Bilderatlas *Denkmäler der Kunst* analysiert.³¹ In den Kontext dieser Forschungen gehört auch Regine Pranges Buch *Die Geburt der Kunstgeschichte*, das die Kunstgeschichte als Diskurs zwischen philosophischer Ästhetik und empirischer Forschung beschreibt.³² Obwohl diese Studie keine gezielt medienbezogene Perspektive hat, ist der der dort konstatierte Bruch zwischen Ganzheitskonstruktion und Empirie auch für die vorliegende Studie von Bedeutung, weil das Wahrheitsideal der verschiedenen Autoren gewissermaßen immer wieder von der Objektivität bedroht wird, die die einzelnen Kunstwerke als Originale, als Nachstiche, Fotos oder Dias einzufordern scheinen. Die zentralen Ansatzpunkte für die Frage nach den medientheoretischen Grundannahmen der Geisteswissenschaften im 19. Jahrhundert bilden vor allem die Arbeiten von Jürgen Fohrmann zum »Projekt der deutschen Literaturgeschichte«³³ und zu Formen intellektueller Kommunikation im 19. und frühen 20. Jahrhundert.³⁴ Zu den ausgesprochen inspirierenden Untersuchungen im Bereich der Geisteswissenschaftlichen Nachbardisziplinen zählen ebenso die Forschungen von Ulrich Johannes Schneider zum Diskurs der Philosophiegeschichte³⁵ und zur deutschen Universitätsphilosophie³⁶ wie Daniel Fuldas Arbeit zur »Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung«.³⁷

In den folgenden Studien wird es darum gehen, die Diskussion über kunsthistorischen Mediengebrauch und deren implizite und explizite medientheoretischen Grundlagen, einerseits thematisch zu öffnen, sie andererseits aber auf die Analyse exemplarischer Textkonvolute zu beschränken. Geöffnet werden soll die Diskussion insbesondere in der Weise, dass nach der medialen Grundverfassung der Kunstgeschichte auch vor der Einführung von Fotografie und Diaprojektion gefragt wird. Zugleich wird die Einengung auf ideengeschichtliche Kontextualisierung, insbesondere der Kunstgeschichte in den Jahrzehnten nach 1830, aufgebrochen werden, indem verstärkt nach der Praxis des Schreibens und damit nach den Ver-

³⁰Karlholm, 1996; Karlholm, 2001; Karlholm, 2004; Locher, 2001b; Locher, 2001a; Grave, 2006 und Locher, 2007.

³¹Karlholm, 2004.

³²Prange, 2004.

³³Fohrmann, 1989.

³⁴Fohrmann, 2005.

³⁵Schneider, 1990.

³⁶Schneider, 1999.

³⁷Fulda, 1996.

fahrensweisen der Texte im Umgang mit dem Sichtbaren gefragt wird. Es wird dementsprechend an zentraler Stelle eher darum gehen, welche Theoriestellen im kunsthistorischen Darstellungsverfahren etwa Konzepte wie Volksgeist, Volkscharakter, Naivität, Durchbildung, Darstellung, Stil etc. besetzen und welche Funktionen sie narratologisch erfüllen, als dass zu klären wäre, ob etwa der Gebrauch eines Konzepts von Volkscharakter im kunsthistorischen Text eher als hegelianisch oder eher als herdersch zu charakterisieren wäre.

Es sei an dieser Stelle auf eine generelle Schwierigkeit hingewiesen, die den Umgang fachgeschichtlicher Forschung mit dem Erbe der hegelschen *Ästhetik* betrifft. In einem ausgesprochen luziden Artikel hat Jason Gaiger kürzlich darauf hingewiesen, dass die kunsthistorische Theoriebildung der Nachkriegszeit von einer gewissen Arroganz gegenüber der Bedeutung von Hegels *Ästhetik* für die Disziplin geprägt war.³⁸ Die *Ästhetik*, so der Vorwurf, wurde eher schlagwortartig rezipiert und kaum im Zusammenhang mit den übrigen Schriften Hegels gelesen. Die Bemühungen der Edition alternativer Mitschriften³⁹ haben, so Gaiger, zu von Heinrich Gustav Hothos Fassung abweichenden Lesarten geführt, die stärker im Einklang mit den übrigen Schriften Hegels stehen und zudem eine »nichtmetaphysische« Lesart der hegelschen Philosophie begünstigen.⁴⁰ Man habe, begünstigt durch die Rekonstruktion Hothos, die *Ästhetik* eher als ein starres System, denn als Experimentierfeld philosophischer Praxis rezipiert, habe dieses System als konstitutiv für Fehlentwicklungen in der Displingeschichte interpretiert und sich mit entsprechender Verve davon distanziert. Was Gaiger den Kunsthistorikern der Nachkriegszeit, insbesondere Ernst Gombrich, aber gleichermaßen aktuellen Publikationen⁴¹ vorwirft, lässt sich möglicherweise bereits für diejenigen Kunsthistoriker behaupten, die kurz nach Hegels Tod zu schreiben begannen. Auch sie haben, selbst wenn sie Hegel selbst gehört haben, wie es etwa von Franz Kugler und Carl Schnaase überliefert ist, dessen Werk wesentlich durch die Brille Hothos rezipiert und hatten – von Carl Schnaase und Anton Springer, der mit einer Arbeit zur Philosophie Hegels promoviert wurde, einmal abgesehen – nicht das Interesse, sich um die Philosophie Hegels als Ganzes

³⁸Gaiger, 2011.

³⁹Annemarie Gethmann-Siefert ist es zu verdanken, dass in den letzten Jahren einige Mitschriften der *Ästhetik*vorlesungen Hegels publiziert wurden, die die von Heinrich Georg Hotho herausgegebene Druckfassung (Hegel, 1955) in vielen Hinsichten relativieren, so z. B. Hothos eigene Mitschrift aus dem Jahr 1823 (Hegel, 2003) und die Mitschrift Friedrich Hermann Victor von Kehlens aus dem Sommer 1826 (Hegel, 2004).

⁴⁰Als Beispiele einer solchen Lesart können insbesondere die Arbeiten von Pirmin Stekeler-Weithofer genannt werden, die von der Warte einer analytischen Philosophie her argumentieren. – Stekeler-Weithofer, 1992; Stekeler-Weithofer, 2005.

⁴¹Z. B. Hatt und Klöck, 2009.

zu bemühen.⁴² Die Hypostasierung des Geist- und Charakterbegriffs hatte bereits in den Jahren nach Hegels Tod Konjunktur – nicht nur in der Kunstgeschichte.

Es wäre im Sinne Gaigers, der sich vornehmlich auf die Hegelrezeption im 20. Jahrhundert konzentriert, zu fragen, ob die Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts diese Problematik nicht sehr konsequent vorbereitet haben. Es scheint – dies sei mit aller Vorsicht angedeutet –, als ließe sich bereits im Werk Schnaases die fatale Wirkung von Hothos Edition der *Ästhetik* beobachten: In den 1834, also ein Jahr vor dem ersten Band der *Ästhetik*, erschienen *Niederländischen Briefen* scheint Schnaase eine sehr viel freiere und auch komplexer angelegte, insgesamt weniger deterministische Lesart zu verraten als in der *Geschichte der bildenden Künste*. Es schließen sich an diese Überlegungen mannigfache Forschungsdesiderate zur Nachwirkung und aktuellen Valenz von Hegels *Ästhetik* an.

Die folgenden Studien beziehen zu diesem Problemkreis nur insofern Stellung, als sie die konkrete Zuordnung bestimmter Theoriestellen etwa zu Schelling, Fichte, Hegel oder auch Herder, wie sie zum Teil von Regine Prange versucht worden ist, außen vor lassen. Sie gehen vielmehr davon aus, dass es sich um einen vom deutschen Idealismus geprägten Jargon handelt, der in seinem Reflexionsniveau weit hinter den originären philosophischen Diskursen zurücksteht und der sich zumindest als anti-nietzscheanisch apostrophieren lässt.⁴³ Ihr Hauptaspekt ist die Rekonstruktion grundsätzlicher medientheoretischer Positionen der frühen Kunstgeschichte, verbunden mit der Hoffnung, dass diese hilfreich für die Diskussion um die Verbreitung von Fotografie und Diaprojektion in der Kunstgeschichte im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts ist. Es geht mithin darum, die Texte an der Oberfläche auf ihre Verfahrensweisen zu befragen, statt sie einer ideengeschichtlichen Stillstellung zu überantworten.

Der erste Teil analysiert mit den *Italienischen Forschungen* Carl Friedrich von Rumohrs, dem *Handbuch der Kunstgeschichte* von Franz Kugler und den *Niederländischen Briefen* sowie der *Geschichte der bildenden Künste* von Carl Schnaase Texte, die zunächst unillustriert konzipiert wurden. Die Praxis des Schreibens und Beschreibens als Medien des sich Beziehe auf das Sichtbare steht hier im Mittelpunkt. Der zweite Teil befasst sich mit Möglichkeiten des Einsatzes von Reproduktionsmedien zur kunsthistorischen Darstellung. Dieser Teil ist nicht nach Autoren, sondern nach Medien gegliedert. Mit Bildatlanten und Tafelwerken werden Publikationen untersucht, die das Bild ins Zentrum ihrer Argumentation stellen. Anhand von illustrierten Büchern wird einerseits danach gefragt, wie Illustrationen Texte, die

⁴²Springer, 1848.

⁴³Diesen Vorschlag machte James Elkins im persönlichen Gespräch.

zunächst als nichtillustriert konzipiert sind, verändern, und andererseits, wie – exemplarisch an der Figur Wilhelm Lübke diskutiert – die Abbildung zum Objekt der Begierde, aber zugleich zum Störfaktor kunsthistorischen Publizierens wurde. Das letzte Kapitel über Hermann Grimm analysiert sowohl dessen mittlerweile zum *locus classicus* avancierten Text über *Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons* und versucht auch hier, die medientheoretischen Annahmen Grimms zu rekonstruieren, insbesondere die Frage, inwieweit Grimm überhaupt das Dia als fotografisches Verfahren diskutiert, als auch dessen breit angelegte monografische Schriften über Raffael und Michelangelo.

Es wird insofern der Versuch unternommen, in exemplarischen Einzeluntersuchungen, einerseits ein detaillierteres Eingehen auf die teilweise sehr umfangreichen Textkonvolute zu erreichen, als dies etwa die sehr breit angelegten Studien von Locher oder Karlholm konnten. Die meisten Texte sind bereits in anderen Kontexten fachhistorisch bearbeitet worden. Sie wurden dennoch deshalb ausgewählt, weil sie in ihrer Wirkung von zentraler, wenn nicht kanonischer Bedeutung für die weitere Entwicklung der Disziplin waren, wie die Texte Rumohrs, Kuglers und Schnaases, oder aber in ihrer Zeit kanonische Bedeutung hatten, wie etwa die Denkmäler der Kunst die auflagenstarken Arbeiten Wilhelm Lübkes und Herman Grimms oder die vielbeachteten Werke Försters. Von einer Diskussion der Werke Jacob Burckhardts wurde abgesehen, weil diese bereits umfassend von Andrea Schütte medienhistorisch in den Blick genommen wurden.⁴⁴ Andererseits steht in allen sechs Kapiteln die Frage nach den den Mediengebrauch rahmenden medientheoretischen Positionen der einzelnen Autoren im Fokus, die sowohl aus Analysen expliziter Reflexion wie aus der Betrachtung der Darstellungsweisen der jeweiligen Texte rekonstruiert werden. Im Sinne dieser Öffnung der fachgeschichtlichen Perspektive über den engen Kreis der Ideengeschichte hinaus wird damit die Hoffnung verbunden, einen Beitrag zu einer Mediengeschichte der Kunstgeschichte geliefert zu haben. Die Teilnehmer des 2009 gehaltenen Rundgesprächs *Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte* hatten in eine ähnliche Richtung argumentiert und eine weitere Diversifikation der Forschung gefordert.⁴⁵ Es muss in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen werden, dass tatsächlich die Erweiterung wissenschaftshistorischer Perspektiven auf geisteswissenschaftliche Zusammenhänge noch immer sehr unterentwickelt bleibt. Auch die für die vorliegende Arbeit zentralen Ansätze zur Praxeologie der Wissenschaften haben bisher kaum Anwendung im geisteswissenschaftlichen Bereich gefunden.

⁴⁴Schütte, 2004.

⁴⁵Locher, 2010.

Teil I.

Schreiben und Beschreiben

2. Carl Friedrich von Rumohr

Künstlerischer Oikos und anschauliches Denken

Carl Friedrich von Rumohr ist immer wieder als einer der Gründerväter der Kunstgeschichte benannt worden. Neben zahlreichen Aufsätzen in Zeitschriften und seinen *Drey Reisen nach Italien*¹ sind es vor allem seine *Italienischen Forschungen*,² die ihn zum Begründer einer historisch-kritischen Kunstgeschichte gemacht haben, die ihren Gegenstand über Quellenstudien und Quellenkritik zu erfassen versucht.³ Rumohrs kunsthistorisches Hauptwerk erschien in drei Bänden, die ersten beiden 1827, der dritte 1831. Rumohr verweist im Vorwort nicht nur darauf, dass es sich um einen »höchst unvollkommenen Entwurf«⁴ handele, eine »Reihe abgerissener Abhandlungen, denen ich keine äußere Verbindung zu geben wußte«⁵ sondern auch darauf, dass sie »das Ergebnis mehrjähriger Muße, urkundlicher Forschungen und örtlicher Beobachtungen während eines längeren Aufenthalts in Italien«⁶ sind. Muße, Urkundenforschung und Werkautopsie sind die drei Ingredienzien der folgenden Texte. Es ist bezeichnend, dass Rumohr diese Reihenfolge wählt. Am Anfang steht die Muße, im Zentrum die Archivarbeit und erst zum Schluss kommt die Betrachtung von Kunstwerken vor Ort.

Diese verschiedenen Zugänge zur Kunst lassen sich auf die Struktur der folgenden Abhandlungen abbilden. »Zur Theorie und Geschichte neuerer Kunstbestrebungen« lautet der Untertitel der *Italienischen Forschungen*, und mit der Unterscheidung von Muße einerseits und Forschung/Beobachtung andererseits deutet Rumohr bereits auf die folgende Zäsur seines Buches hin. Die ersten drei Abhandlungen beziehen sich auf Theorie, die weiteren dreizehn verstehen sich als Geschichte, und zwar als Geschichte, die sowohl auf »urkundliche Forschungen« wie auch auf »örtliche Beobachtungen« angewiesen zu sein beansprucht. Dies gesagt, scheint sich die Zeit der Muße vor allem auf die Entwicklung einer Theorie zu beziehen, deren ersten Teil Rumohr unter dem Titel »Haushalt der Kunst« vorlegt – eine bezeichnende Wahl,

¹Rumohr, 1832.

²Rumohr, 1827–1831.

³So zum Beispiel von Waetzoldt, 1921–1924, Bd. 1, S. 303f.

⁴Rumohr, 1827–1831, Bd. 1, 1827, S. V.

⁵Ebd., Bd. 1, 1827, S. IX.

⁶Ebd., Bd. 1, 1827, S. VII.

war es Rumohr doch fünf Jahre zuvor in seinem gastrosophischen Rundumschlag *Der Geist der Kochkunst* bereits um den ökonomischen wie bewahrenden Umgang mit dem Material gegangen.⁷

Der »Haushalt der Kunst« soll eine Grundlegung darstellen, die, wie Rumohr schreibt, von allen Gegenständen der Kunst absieht, da diese »nothwendig ins Einzelne« zu führen drohen, das Allgemeine aber im gleichen Zuge verdecken. Umgekehrt wird die theoretische Vorverständigung erst dadurch notwendig, dass seine folgenden Untersuchungen genau diesen Schwerpunkt auf das Einzelne legen werden: »Desto mehr schien es mir nöthig, um Wiederholungen auszuweichen, von vorn herein den Standpunkt zu bezeichnen, aus welchem ich das Einzelne aufgefaßt. Hiedurch ward ich über meinen Wunsch und ersten Zweck hinaus veranlaßt in das Gebiet der Theorie hinüber zu greifen.«⁸ Heinrich Dilly macht an dieser systematischen Trennung von Theorie und Geschichte seine These von der »Enthistorisierung der Kunst« fest.⁹ Dabei wird bemerkt, dass die Trennung parallel läuft zu der Unterscheidung zwischen »Kunst« einerseits und »Kunstbestrebungen« andererseits. »Kunstbestrebungen« ist dabei eine Formel für eine Kunstpraxis, die sich dem Ideal der Kunst bloß annähert, aber nicht den Anspruch erhebt, es tatsächlich in der Praxis einzulösen.¹⁰ Während die Kunstbestrebungen dem historischen Wandel unterworfen sind, bleibt die Kunst demnach ein enthistorisiertes Ideal, das aber nach Rumohrs Vorstellung nicht durch eine normative Ästhetik definiert werden kann.¹¹ Rumohrs Forschungen beziehen sich tatsächlich im Wesentlichen auf den Bereich der Kunstbestrebungen; ein Einsatzpunkt, den er mit Franz Kugler und vielen Kunsthistorikern des 19. Jahrhunderts teilt. Im folgenden Kapitel wird dem kuglerschen Begriff des »Denkmals« nachgespürt werden, der eine ganz ähnliche Stoßrichtung wie der Begriff der »Kunstbestrebungen« hat.¹²

Heinrich Dilly interpretiert den ersten Satz der *Italienischen Forschungen* deshalb, weil es ihm darum geht, die Enthistorisierung der Kunst bei Rumohr nachzuweisen,

⁷Rumohr, 2010. – Rumohr macht sich dabei vor allem eine Herangehensweise zueigen, die darauf setzt, die verschiedenen Lebensmittel in ihrer möglichst natürlichen Geschmacksnote zu betonen und wehrt sich gegen eine aus der römischen Küche stammende Überwürzung und Vermengung der Zutaten. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung des *Geistes der Kochkunst* s. Rehm, 1964.

⁸Rumohr, 1827–1831, Bd. 1, 1827, S. IX.

⁹Dilly, 1979, S. 120ff.

¹⁰Der Begriff der Kunstbestrebungen stammt aus der Ateliersprache, wie Dilly herausgestellt hat, und lässt sich, wie Schönwälder präziserte, insbesondere auf den Kunstdiskurs der Nazarener zurückführen. – Ebd.; Schönwälder, 1995, S. 77. Vgl. auch Locher, 2001b, S. 230.

¹¹Dies mag der Anspruch Rumohrs und sein Standpunkt bei der theoretischen Selbstreflexion sein, Rumohr kann diesen Anspruch jedoch in seinem Werk nicht durchhalten. – Vgl. Müller-Tamm, 1991, S. 49.

¹²Zu Kuglers Denkmalsbegriff s. u. S. 42, sowie S. 141 zu den Implikationen dieses Denkmalsbegriffs im Kontext der *Denkmäler der Kunst*. – Voit, 1845, bzw. Guhl und Caspar, 1851–1856.

als auf die Kunst in ihrem geschichtlichen Werden bezogen: »Auch die bildenden Künste gehorchen, wie wir annehmen dürfen, irgend einem durchwaltenden Gesetze, enthalten irgend ein Allgemeines und Unveränderliches«.¹³ Es darf dagegen, auch im Hinblick auf die folgenden Kapitel und die darin behandelten Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts, der Einschätzung von Müller-Tamm gefolgt werden, dass Rumohr hier »auf spezifische Weise die Widersprüchlichkeit, die in dem komplexen von Kompromißformen durchsetzten Etablierungsprozeß historischen Denkens seit Winckelmann bei den meisten Denkern, die daran teilhaben, zeigt.«¹⁴ Die »durchwaltenden Gesetze«, die Rumohr als »Allgemeines und Unveränderliches« der Kunst charakterisiert, beziehen sich zudem vor allem auf den theoretisch-systematischen Teil des rumohrschen Projekts und sollten – anders als Dilly es nahelegt – nicht auf das Projekt einer »Geschichte« der Kunst bezogen werden. Rumohr nähert sich nämlich deutlich einer pragmatischen Geschichtsschreibung an, wie sie bereits von seinem Lehrer Johann Dominicus Fiorillo vertreten wurde, allerdings nur dort, wo es um die Kunstbestrebungen geht, und nicht, wo es um die Kunst geht. Dillys Kritik am rumohrschen Projekt ist in den letzten Jahren außerdem von Gabriele Bickendorf und Jürgen Schönwälder hinterfragt worden. Beide unterzogen die rumohrschen Texte einer eingehenden Analyse im Lichte der Frage nach dem Aufkommen des Paradigmas »Geschichte«¹⁵ und des Verhältnisses Rumohrs zu den ästhetischen Debatten am Beginn des 19. Jahrhunderts und zum Umkreis der Nazarener insbesondere.¹⁶ Zuletzt stellte noch Regine Prange klar, dass Rumohrs Behandlung der Kunstbestrebungen geradezu dazu beitragen müsse, ihn »als Ahnherr einer sozialgeschichtlichen Kunstforschung zu begreifen«.¹⁷

Mag Rumohr auch einen Kollektivsingular von Geschichte bemühen, er verfolgt deshalb kein geschichtsphilosophisches Konzept, das einer metaphysisch verstandenen Sinnhaftigkeit des historischen Geschehens das Wort redet.¹⁸ Vielmehr können die Projekte Rumohrs, wie auch die Waagens in den Kontext einer pragmatischen

¹³Rumohr, 1827–1831, Bd. 1, S. 1.

¹⁴Müller-Tamm, 1991, S. 12.

¹⁵Bickendorf, 1985.

¹⁶Schönwälder, 1995. – Zu Rumohrs Verhältnis zu den Nazarenern vgl. auch Dilk, 2000, S. 13–34.

¹⁷Prange, 2007a, S. 192.

¹⁸Zur Karriere des Begriffs »Geschichte« als Kollektivsingular seit der Mitte des 18. Jahrhunderts s. Koselleck, 1975 und Koselleck, 1989, bes. das Kapitel *Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte*, S. 38–66. Es ist vor diesem Hintergrund auch der These zu widersprechen, dass Rumohr, wie etwa Müller-Tamm anführt, deshalb bereits dem neuen historischen Projekt verpflichtet sei, weil er von einer grundsätzlichen Differenzenerfahrung gegenüber der vergangenen Kunst ausgehe, da jenes sich um 1800 herauskristallisierende und alle Disziplinen umfassende Projekt gerade »auf der Annahme eines sinnhaften Zusammenhangs [basiert], der aus der Vergangenheit allein die Gegenwart begreifbar macht«. – Fohrmann, 1989, S. 32.

Geschichtsschreibung gestellt werden, wie sie etwa Rumohrs Lehrer, Johann Dominicus Fiorillo vertrat.¹⁹ Für Rumohr ist dabei gerade die Auftrennung von Geschichte und Theorie, von historischem Ablauf und überhistorischer Kunst-Normativität symptomatisch. Insofern ist Dilly durchaus zu folgen und zu konstatieren, dass die Historizität und Relativität dieser Normen noch nicht gedacht sind. Es wird Franz Kugler überlassen bleiben, die Forderung Rumohrs zu erfüllen und »endlich die Kunstgeschichte nicht länger als ein Aggregat von Zufälligkeiten und abgerissenen Thatsachen, sondern als ein zusammenhängendes, gleichsam organisches Ganze aufzufassen.«²⁰ Jedoch wird Kugler gerade nicht, wie sich zeigen wird, seine Konzeption dieses Ganzen aus »den handschriftlichen Quellen«²¹ begründen.

Rumohr zog wohl auch deshalb eine grundsätzliche Trennung von Theorie und Empirie ein, weil er die Verwechslung des Begriffs mit dem Gegenstand bzw. genauer des Beispiels mit dem Begriff fürchtete, den etwa Kant in seiner *Kritik der reinen Vernunft* als »lapsus iudicii« als einen »Fehltritt der Urteilskraft« gebrandmarkt hatte, der mit der falschen Auffassung von Beispielen im Zusammenhang steht.²² Dies scheint auch der schlagende Vorwurf an Lessing wie an Winckelmann zu sein, dass sie die unbestreitbaren Vorzüge einzelner Kunstwerke oder Werkkomplexe zur allgemeinen normativen Gestaltungsvorschrift erhoben.²³ Dennoch setzt Rumohr argumentativ genau an der Stelle an, an der auch Lessing seine Ablehnung des *ut pictura poesis*-Prinzips festgemacht hatte:

Und in der Tat ist es das Unterscheidende der bildenden Künste, nicht in Begriffen, sondern in Anschauungen aufzufassen, und das anschaulich Aufgefaßte so darzustellen, daß solches ohne alle Zuziehung von Thätigkeiten des Verstandes unmittelbar durch die Anschauung auch von anderen erfaßt werden könne. Oder mit anderen Worten: es ist das Unterscheidende der Kunst, die Dinge nicht, wie der Verstand, nach ihren Theilen und einzelnen Eigenschaften, vielmehr sie im Ganzen

¹⁹Zur Rolle Fiorillos um 1800 vgl. Middeldorf Kosegarten, 1997; s. auch Fohrmann, 1989, S. 33: »Insofern hat das historische Projekt sich deutlich von der ›Geschichtsschreibung‹ der alten Universalhistoriker getrennt. Ging es der pragmatischen Geschichtsschreibung um eine teleologische Verknüpfung der Ursache-Wirkungs-Verhältnisse, so setzt das historische Projekt eher auf die Integration von Zentrums- und Verlaufsannahmen in einem historischen Rahmen.«

²⁰Rumohr, 1827–1831, Bd. 3, 1831, S. IV.

²¹Ebd., Bd. 3, 1831, S. IV.

²²Kant, 1966, S. 186 (KrV, B174). – Zur Frage des Beispiels s. u. S. 149 sowie zur Frage des Beispielgebens in der Kunstgeschichte s. Gladić und Wolf, 2010.

²³Rumohr, 1827–1831, Bd. 1, 1827, S. 5–6.

und nicht fortschreitend, sondern augenblicklich sowohl aufzufassen, als darzustellen.²⁴

Rumohr markierte damit eine Mediendifferenz von Sprache und Bild, die sich auf die Eigenschaften Simultaneität und Sukzessivität abbilden lässt, die dann wiederum auf die vermögens-theoretischen Größen Verstand und Anschauung zugerechnet werden. Interessant an Rumohrs Konzeption ist vor allem die Aufspaltung von Auffassung und Darstellung. Als Auffassung gilt ihm die Vorstellung eines Gegenstandes in der (inneren) Anschauung: »der Inbegriff von jeglichem Leiden und Wirken, Empfangen und Gestalten, so den Gegenstand künstlerischer Darstellungen zu jener Klarheit der inneren Anschauung erhebt.«²⁵ Die Auffassung korrespondiert also mit der Einbildungskraft und bezieht sich auf die bereits anschaulich gefasste Konzeption des Kunstwerks. Die Darstellung dagegen ist dessen formale und konkrete Umsetzung: »der Inbegriff aller Thätigkeiten, durch welche ein solches Selbstangeschauete auch Anderen möglichst klar und erfaßlich mitgeteilt wird.«²⁶ Es handelt sich also um ein Modell, das künstlerische Aktivität grundsätzlich als Kommunikation versteht. Pia Müller-Tamm hat den Gegensatz von Auffassung und Darstellung gar als die Unterscheidung von Inhalt und Form ausformuliert. In jedem Fall aber besteht für Rumohr der entscheidende Unterschied in der Frage Anschauung vs. Diskursivität und er verbindet mit der anschaulichen Darstellung zugleich das paradoxe Phantasma einer unmittelbaren Kommunikation (»unmittelbar durch die Anschauung von anderen erfaßt«), die zudem noch ohne »Zuziehung von Thätigkeiten des Verstandes« vonstatten gehen soll. Die Kunst also – und man darf kurzschließen: das Bild – verspricht eine Kommunikation, in der anschaulich Aufgefasstes so anschaulich dargestellt wird, dass es wiederum unmittelbar und gleichsam ohne Rest, vom Rezipienten anschaulich erfasst werden kann.

Erwägen wir die eigenthümliche Fähigkeit der Kunst, jegliches sittliche Seyn und Wollen in solcher Tiefe und Fülle darzustellen, daß in Vergleich gelungener Darstellungen der Kunst die Rede selbst des größten Dichters in dieser Beziehung, bald nur als flüchtige Andeutung, bald als schleppende Umschreibung erscheinen muß; so werden wir nicht anstehen können, der Kunst einzuräumen: daß sie durchaus unentbehrlich war, die Ausbildung menschlicher Gemüths- und Geisteskräfte zu vollenden.²⁷

²⁴Ebd., Bd. 1, 1827, S. 7.

²⁵Ebd., Bd. 1, 1827, S. 14.

²⁶Ebd., Bd. 1, 1827, 14–15.

²⁷Ebd., Bd. 1, 1827, S. 11.

Wenig überraschend kommt er anders als Lessing zu dem Ergebnis, dass der Dichter dem bildenden Künstler in seiner Darstellungsbreite unterlegen sei. Vielmehr misst er der bildenden Kunst eine wesentliche Rolle bei der Entstehung und Ausbildung nicht nur von menschlicher Intelligenz, sondern auch von Emotionalität zu.²⁸ Zugleich wird damit eine explizite Nachahmungslehre wie sie etwa von Lessing und Winckelmann vertreten wurde, verabschiedet.²⁹ Rumohr kleidet seine kunsttheoretischen Vorstellungen schließlich in eine Begrifflichkeit, die die Grenzen von Verstand und Anschauung zu überwinden trachtet und jene von Baumgarten erstmals ins Spiel gebrachte Gleichrangigkeit der Vermögen beerbt: anschauliches Denken. Dieses aber bildet eine ganz eigene Form der Reflexion, die mit den Leistungen des Verstandes schlicht unvergleichlich ist:

Bildende Kunst war uns dort [weiter oben im Text/FW]: eine eigene und wohl die angemessenste Form der Darstellung anschaulich aufgefaßter Dinge; die geistige Thätigkeit aber, aus welcher die Kunst hervorgeht, hatte ich zwar dem abstracten Denken entgegengesetzt, doch vermieden, sie zu vergleichen. Denn auch davon abgesehen, daß ich einer solchen Untersuchung mich keinesweges gewachsen fühle, dürfte das anschauliche Denken, oder die künstlerische Geistesart, dem Verstande mit seinen scharfen Begriffszangen, mit seinen trennenden Messern und Scheeren überhaupt minder zugänglich seyn. Gewiß gewährt die Sprache nicht einmal ein Wort, welches nur ihren allgemeinsten Begriff deckte. Denn Imagination, Phantasie werden meist als regellose untergeordnete Kräfte und Thätigkeiten betrachtet; Contemplation und Beschauung haben einen einseitig ernsten Sinn und stehen überall unter der Obhut und Leitung des Begriffes. Das anschauliche Denken aber, wenn diese Begriffsverbindung mir zugestanden wird, vermag eben sowohl sich in Tiefen zu versenken, als auf der Oberfläche zu verbreiten, ist sowohl der strengsten Folge, als eines munteren Ueberspringens fähig.³⁰

Verstand und Anschauung werden so als diametrale Gegensätze gedacht und müssen auch bei der Beurteilung von Kunstwerken getrennt gehalten werden, obwohl sie doch beide als geistige Tätigkeiten gleichrangig nebeneinanderstehen. Nun werden in umgekehrter Richtung die beiden Vermögen auf die ihnen zugeordneten Medien bezogen: Das – nicht explizit genannte – Bild und die Sprache, die sich

²⁸Müller-Tamm, 1991, S. 41f.

²⁹Ebd., S. 41f.

³⁰Rumohr, 1827–1831, Bd. 1, 1827, S. 121f.

hier ohnmächtig schon in der Benennung des anschaulichen Denkens zeigt, für das sie keinen Begriff hat. Der Verstand gilt so als das zergliedernde, das anschauliche Ganze auftrennende und zerstückende Vermögen; und seinem Medium, der Sprache, traut Rumohr nicht zu, dieses anschauliche Ganze einholen zu können. »Wahrlich, wenn die Vielfältigkeit, Fülle und Tiefe, welche die anschauliche Auffassung in einem Momente vereinigt, jemals gegen die Dürre des Begriffes vertauscht werden sollte, was denn würde durch eine solche Umstellung für die Kunst, was für das Leben gewonnen werden?«³¹

Rumohrs kunsttheoretische Einlassungen gehen also von einem starken Bildbegriff aus, der Sprache und Bild als einen inkommensurablen Gegensatz begreift, Kunst bleibt ihm eine »dem Denken in Begriffen entgegengesetzte, durchhin anschauliche, sowohl Auffassung als Darstellung von Dingen«.³² Er scheint damit auf ein performatives Paradoxon zuzusteuern, denn das Buch, in dem sich diese Sätze finden, ist ein unillustriertes Buch über Kunst. Es stellt sich bereits vor diesem Hintergrund die Frage, wie Rumohr seine Forschungsergebnisse darstellen kann und wie er in dieser Darstellung mit der von Beginn an postulierten Inkommensurabilität von Sprache und Bild umzugehen weiß. Die Frage verschärft sich noch angesichts eines weiteren zentralen Theorems in Rumohrs Schrift, dem Stilbegriff.

Stil als Medienkategorie

Müller-Tamm hat Rumohrs eigenwillige Stilkonzeption aus einer Vielzahl von Veröffentlichungen hergeleitet und auch ihre Entwicklung von den frühen Schriften von 1820 bis 1825 aus dem Schornschen Kunstblatt nachgezeichnet. Rumohr betrachtet Stil ihrer Analyse zufolge »als ein überindividuelles und überhistorisches Phänomen«, das sich von der Manier, die als zeitgebundene Eigenart von Schulen, Nationen und einzelnen Meistern verstanden wird, abgrenzt.³³ Er entscheidet sich stattdessen, »den Styl als ein zur Gewohnheit gediehenes sich Fügen in die inneren Foderungen des Stoffes [zu] erklären, in welchem der Bildner seine Gestalten wirklich bildet, der Maler sie erscheinen macht«.³⁴ Es geht Rumohr also um ein Konzept von Form, das sich am jeweiligen Material beweisen muss. Auch wenn er z. B. mit Winckelmann in der Ablehnung bestimmter Darstellungsformen bei der Bildhauerei übereinstimmt, etwa wenn versucht wird, »das Schwebende, Fahrende,

³¹Ebd., Bd. 1, 1827, S. 48.

³²Ebd., Bd. 1, 1827, S. 8.

³³Müller-Tamm, 1991, S. 43, insbes. Anmerkung 163. Hier wird insbesondere auch der öffentlich ausgetragene Streit mit Ludwig Schorn ausführlich dargestellt.

³⁴Rumohr, 1827–1831, Bd. 1, 1827, S. 87.

Sausende, Fallende«³⁵ darzustellen, so möchte er dieses »Stylgesetz« doch nicht aus einem »sittlichen Grunde« abgelehnt wissen, sondern aus der Eigenschaft der »sichtliche[n] Schwere und Unbehülflichkeit dieses Stoffes«.³⁶ Müller-Tamm weist zu Recht darauf hin, dass Rumohr dort, wo er konkrete Aussagen bezüglich der Ausformulierung von Stilgesetzen macht, »sich als Vertreter einer konventionell klassizistischen Bildauffassung« erweist.³⁷ Insbesondere bei der Malerei wird es sehr viel schwieriger, von einer Stoffmaterialität auszugehen, die erst noch zu formen sei. Wichtiger als die Frage, ob und inwieweit das rumohrsche Stilkonzept als materialistisches Stoffkonzept tragfähig und in sich konsistent ist, scheint im Zusammenhang mit der Frage nach dem Bild und der Anschauung in Rumohrs Schrift die Feststellung, dass er hier eine medientheoretische Überlegung zugrundelegt, die sich nur in einigen Nebenargumenten als Frage von Form und Inhalt ausbuchstabieren lässt.³⁸ Sie ist nämlich zunächst als eine Unterscheidung von Form und Medium zu beschreiben. Das Medium (der »derbe Kunststoff«³⁹) muss, eingedenk seiner festen oder losen Kopplung, informiert werden. Stil entsteht demnach dann, wenn die Form der jeweiligen Kopplung des Mediums entspricht. Stilhöhe ist damit nicht auf Form allein beschränkt. Der Kunst ist vielmehr tatsächlich – ob theoriebautechnisch durchgehalten oder nicht – ein vom Medium ausgehendes Element unterschoben.

Rumohr erweist sich damit als ein Kunsthistoriker, der der Unterscheidung von Medium und Form an einer besonders zentralen Stelle seine Aufmerksamkeit schenkt und zumindest den Versuch unternimmt, Medien als zentrale Elemente künstlerischer Tätigkeit zu denken. Die Frage nach dem in der ganzen Schrift nicht wieder aufgenommenen Begriff des »Haushalts der Kunst« könnte somit nicht nur auf die klassizistischen Maßhaltenormen⁴⁰ bezogen werden, die ein Haushalten mit den künstlerischen Darstellungsmöglichkeiten nahelegen, sondern könnte auch ganz materiell ein Ausgehen vom Haushalt, von dem, was zum künstlerischen Arbeiten vorhanden ist, meinen: den Umgang mit der unhintergehbaren Gegebenheit

³⁵Rumohr, 1827–1831, Bd. 1, 1827, S. 91.

³⁶Ebd., Bd. 1, 1827, S. 91. – s. auch Müller-Tamm, 1991, S. 47.

³⁷Ebd., S. 47.

³⁸Ebd., S. 48f. – Müller-Tamm analysiert den Stilbegriff Rumohrs als nur im Ausgangsargument als Stoffgesetz konzipiert. Im weiteren Verlauf der Argumentation kommen dagegen andere (zum Teil traditionellere) kunsttheoretische Regeln zum Tragen, wie etwa die Einhaltung einer bestimmten Stilhöhe für bestimmte Aufgaben. Insofern ist in diesen, insbesondere auf die Malerei bezogenen Textstellen durchaus über das Stoffgesetz hinausgegriffen. Im gegenwärtigen Kontext erscheint es jedoch sinnvoll, den rumohrschen Stilbegriff als Forderung des Stoffes ernst zu nehmen und ihn auf sein medientheoretisches Potential und die daraus sich ergebenden Konsequenzen für Rumohrs Mediengebrauch zu befragen.

³⁹Rumohr, 1827–1831, Bd. 1, 1827, S. 88.

⁴⁰Müller-Tamm, 1991, S. 49.

eines »derben, in seinem Verhältniß zum Künstler gestalt-freien Stoff[es]«.⁴¹ Dieses Interesse Rumohrs für das Material künstlerischer Formungsprozesse zeigt sich auch in den wenigen Bildbeschreibungen, die in den folgenden »Abhandlungen« eingestreut sind. Bei diesen legt er häufig großes Gewicht auf die Beschreibung des Zustandes und der gelungenen oder weniger gelungenen Restaurierung. Auch konkret technische Kategorien werden immer wieder hervorgehoben, wie z. B. die Charakterisierungen des Bindemittels, etwa bei Giotto: »Auch verdunkelte und gelbte sich sein Bindemittel ungleich weniger als jenes früher gewöhnliche«,⁴² oder bei Taddeo Gaddi: »doch bediente er sich in seinen Malereyen a tempera einer zäheren Bindung, wie daraus erhellt, dass seine Lichter mehr Körper und einen höheren Glanz haben«.⁴³ Gerade das häufige Eingehen auf Restaurierungsgeschichten und Erhaltungszustände hat Rumohr dem Vorwurf Dillys ausgesetzt, er habe Bilder wie Urkunden gelesen: »Wie er die Urkunden, die Akten und die alten Bücher las, so las er auch die Bilder: das Museum wurde zum Archiv.«⁴⁴

Die Verbindung eines ausgeprägten Interesses für Materialität und Medialität von Kunstwerken, wie es in Rumohrs Stilbegriff angelegt ist, und die Emphase, mit der Rumohr sich gegen eine zu große Rolle der in Begriffen und Sprache operierenden Verstandestätigkeit bei der Kunstproduktion ausspricht, lässt sich nicht nur in einer Abgrenzungsbewegung gegen die winckelmannsche Kunstgeschichtskonzeption erklären, wie es immer wieder geschehen ist.⁴⁵ Im Zusammenhang mit der Frage nach der Rolle von Bildern im Gebrauch des Kunsthistorikers Rumohr erhalten diese theoretischen Grundvoraussetzungen seines Kunstdenkens eine andere Relevanz. Wie, so muss gefragt werden, gelingt es Rumohr in den folgenden Studien, seinen hohen Anspruch an ein anschauliches Denken umzusetzen? Wie konnte er dem Leser Einblicke in die Kunstgeschichte Italiens geben, ohne ihm anschauliches Material

⁴¹Rumohr, 1827–1831, Bd. 1, 1827, S. 87. – Es muss einschränkend erwähnt werden, dass diese Erklärung nicht einseitig auf die materialistische Erklärungsweise, die mit dem Stoffbegriff im Zusammenhang steht, eingeschränkt werden darf. So meint es sicherlich ebenso die rein formalen und die inhaltlichen Komponenten, die in der Kunstproduktion eine Rolle spielen. Darauf hat nicht zuletzt Heinrich Dilly hingewiesen, der eher dazu neigt, die Rede vom Haushalt der Kunst als »allein aus der Arbeit des einzelnen Künstlers, aus dessen Verhältnis zur ihn umgebenden Natur und zur jeweiligen sozialen Situation erklärt« zu begreifen. – Dilly, 1979, S. 120. Regine Prange hat demgegenüber hervorgehoben, es handele sich eher um eine »als solche evidente Totalität [...] die eine Vielheit der Phänomene in sich fasst, deren Zusammenwirken zum Ganzen aber nicht begrifflich-systematisch erfasst werden muss.« Sie möchte dementsprechend den Begriff des Haushalts als ein funktional operationalisierbares Konstrukt verstehen, das die Einheit der Kunst garantiert, ohne einen allgemeinen Kunstbegriff bemühen zu müssen. – Prange, 2007a, S. 191f.

⁴²Rumohr, 1827–1831, Bd. 2, 1827, S. 61.

⁴³Ebd., Bd. 2, 1827, S. 79.

⁴⁴Dilly, 1979, S. 125.

⁴⁵Auf die Kanonizität dieser Abgrenzungsbewegungen der beiden Gründerväter der Kunstgeschichte wies zuletzt Jürgen Schönwälder hin. Schönwälder, 1995, S. 76.

an die Hand zu geben. Wie konnte der »dürre Begriff« in irgendeiner Weise der Fülle der Kunst, von der hier die Rede ist, gerecht werden? Welcher Mittel und welcher Farben schließlich gedachte Rumohr sich zu bedienen, wenn er im Vorwort zum zweiten Band behauptete, er habe es »gewagt, die wichtigsten Schulen des funfzehnten Jahrhunderts in einem Bilde zusammenzufassen.«⁴⁶ Rumohr bemühte selbstbewusst die Metapher des Bildes zur Darstellung der Geschichte der Kunst und deutete damit darauf hin, dass einerseits Bilder nur in Bildern zur Geltung kommen, und dass das Bild das Medium des Zusammengefassten, des Überblicks, nicht aber des Einzelnen ist, so wie er bereits im Anschluss an Lessing von Sukzessivität und Simultaneität gesprochen hatte. Andererseits aber legt er gerade hier eine Grundstruktur der Rede über das Bild der Kunstgeschichte in der kunsthistorischen Literatur des 19. Jahrhunderts offen, nämlich, dass das Bild der Geschichte sich erst im Medium des Textes realisieren kann, dass Sichtbares und Sagbares in einem Verhältnis gegenseitiger Kommentierung immer neu ausgehandelt werden müssen.

Konsequenterweise verzichtet Rumohr auf den Versuch, die Kunstwerke in seinem Text sprachlich einzuholen. In der Theorie legt er die Emphase auf das Bild, in der Praxis des eigenen Textes zieht er es vor, sich primär selbst auf Texte, d. h. auf Quellen zu berufen. Der Widerspruch besteht darin, dass die Emphase auf Anschaulichkeit, die in der Theorie formuliert wird, in der Praxis – darstellungstechnisch – in einen profunden Ikonoklasmus umschlägt: Gerade weil anschauliches Denken für eine Geschichte der Kunst die Maßgabe sein muss, darf der Text nur aus quellenkundlichen Studien bestehen, aus Arbeit am Text, nicht am Bild. Häufig kommt die Berufung auf die eigene Autopsie des Kenners Rumohr erst als *ultima ratio* und im Gewand einer vorsichtig vorgetragenen Zuschreibung oder einer chronologischen Einordnung zum Tragen, wenn die urkundlichen Quellen der Archive, die er auf seinen Italienreisen besuchte, versagen. Rumohrs Vorwort manifestierte bereits die Trennung von Theorie und Praxis seiner Forschungen. In der Theorie setzt er die Emphase auf Anschaulichkeit und bildliche Fülle, eben weil »urkundliche Forschungen [. . .], wie es Sachkundigen bekannt ist, gar sehr ins Einzelne [führen]«, weswegen zunächst der »Standpunct zu bezeichnen [sei], aus welchem ich das Einzelne aufgefaßt«.⁴⁷ Diese theoretische Vorverständigung ist also nicht vonnöten, um das Folgende zu verstehen, Rumohr hielt sie vielmehr deshalb für geboten, weil er sich damit dem Vorwurf entziehen konnte, lediglich trockene urkundliche Entdeckungen zu liefern.

Eine weitere Konsequenz aus seiner Stil- und Stoffkonzeption ist, dass die Annäherung an Kunstwerke nur über das Original laufen kann. »Indeß habe ich absichtlich

⁴⁶Rumohr, 1827–1831, Bd. 2, 1827, S. VI.

⁴⁷Ebd., Bd. 1, 1827, S. IX.

vermieden, über die Grenze dessen hinauszugehen, was mir ansichtlich und umständlich bekannt ist.«⁴⁸ Medien generell, sei es die Sprache der Beschreibung, die verlebendigende Kraft der Ekphrasis oder die Reproduktionstechniken des Kupferstichs, werden hingegen abgelehnt:

Unter uns aber, wo sogar in der Sprache die lebendige Modulation mündlicher Mittheilung durch Schrift und Druck zurückgedrängt, die unmittelbare Anschauung geistvoller Kunsterzeugnisse durch den Kupferstich ersetzt wurde, gelangten Viele, welche den unmittelbaren Erzeugnissen des Geistes gegenüber verstummen, weil für das Überschwengliche das Maaß ihnen versagt ist, doch dahin des ästhetischen Materials gleichsam im Auszuge sich zu bemächtigen, durch Umfang der Kunde und Belesenheit sich geltend zu machen; wohingegen über die ächten Kunstwerke, bey deren weiter Verstreuung, nur Wenige ein sicheres und selbstständiges Urtheil sich bildeten. So konnten in den letzten Jahrhunderten Theorien, deren consequente Anwendung das Vortreffliche herabsetzen, hingegen das Geringe und Schlechte hervorheben würde, doch, gegen die richtigeren Entscheidungen eines gebildeten Gefühles, bey der Menge Einfluß erlangen, und so lange darin sich behaupten, bis sie durch neue verdrängt wurden.⁴⁹

Unmittelbare Anschauung heißt die paradoxe Formel, die Rumohr zum unbedingten Rezeptionsideal erhebt, dessen Funktion nicht nur auf eine Erforschung der Vergangenheit beschränkt bleibt, sondern einen Bildungsimperativ für Gegenwart und Zukunft einschließt.⁵⁰ Er stellt die Medialisierung der mündlichen Rede durch Schrift und Druck der Verbreitung von Kupferstichen parallel. Beides sind medienkomparatistische Grundunterscheidungen, in denen dem einen Medium (mündliche Sprache und Originalwerk) jeweils Eigentlichkeit und Unmittelbarkeit des Zugangs attestiert wird, während das jeweils andere mit dem Verdikt der Uneigentlichkeit kritisiert wird.⁵¹ Der Kupferstich vermag es nicht, »das ästhetische Material« in seiner Fülle zu vermitteln, nur »Auszüge« stehen zur Verfügung, was dann wieder zu falschen Theorien führt. Nur Auszüge, nicht das Ganze. Der Kupferstichmarkt

⁴⁸Ebd., Bd. 2, 1827, S. 351.

⁴⁹Ebd., Bd. 3, 1831, S. 4.

⁵⁰In diesem Zusammenhang mag auch der Begriff des »practischen Aesthetikers« angeführt werden, »der seine Kompetenz nicht ausschließlich der Erforschung vergangener Kunstepochen widmen, sondern – mit Blick auf zukünftige Entwicklungen – auch die zeitgenössische Produktion fördern will.« – Dilk, 2000, S. 32.

⁵¹Vgl. Stanitzek, 1998.

konnte zudem kein Garant für Qualität und Relevanz sein. Rumohr weist immer wieder darauf hin, wie wichtig es ist, bei der Darstellung von Kunstgeschichte Wichtiges von Unwichtigem zu trennen.⁵² Bei den frei zirkulierenden Kupferstichen ist hier kein wissenschaftliches Korrektiv mehr erkennbar, das dem Laien vermittelt, welche Werke zu kennen und dann evtl. als Nachstich zu besitzen sind, und dann, welche Stiche nach diesen Werken überhaupt empfehlenswert sind. Die Auszüge, die der Laie sich so aneignen kann, sind daher willkürlich und zufällig. Aufgrund dieser nicht wissenschaftlich gesicherten Denkmälerkenntnis kann jedoch keine Theorie aufbauen. Es bedarf eines Kanons. Es sind also eigentlich zwei miteinander verbundene Argumente, die Rumohr ins Spiel bringt: einerseits die Zufälligkeit und das Auszugshafte der Kupferstichproduktion und andererseits das Phantasma unmittelbarer Kommunikation, das er dem Originalwerk zuschreibt. Dabei wird auch die Form/Medium-Unterscheidung wiederum neu justiert. War es zuvor möglich, die Kunst als anschauliche Kommunikation im Medium des jeweiligen Stoffs zu konstituieren, wird nun diese Medialität ihrerseits zugunsten einer Figur der Unmittelbarkeit verabschiedet. Je nach Argumentationsinteresse wird also die Unterscheidung von Medium und Form neu verschoben, die Funktion der Eigentlichkeit neu eingerichtet.

Hinzu kommt, wie Müller-Tamm herausgearbeitet hat, dass Rumohr den Kunstbegriff schlegelscher Prägung ablehnt und stattdessen in einem moderaten wie ungeklärten romantischen Kunstbegriff verhaftet bleibt, der das Werk nicht (etwa wie Kugler) als der Idee nachgeordnet ansieht, sondern als ursprünglichen Ausdruck der Idee wahrnimmt⁵³ – ein Verhältnis vom Kunstwerk zur Idee, das geradezu auf dessen Nicht-Reproduzierbarkeit zusteuert. Rumohrs Ablehnung der Reproduktionsstiche steht jedoch ebenso im Zusammenhang mit seiner Kritik an einer Nachahmungslehre winckelmannscher Prägung und damit seiner Ablehnung von

⁵²So spricht Rumohr z. B. bereits in der Einleitung zum zweiten Band von einer Konzentration der Darstellung auf »die wichtigsten Schulen des funfzehnten Jahrhunderts« (Rumohr, 1827–1831, Bd. 2, 1827, S. VI.). Lanzi (Lanzi, 1824.) kritisierend entwickelt Rumohr ein an Qualität und historischer Bedeutsamkeit orientiertes Programm kunsthistorischer Darstellung: Jener habe »von bezeichneten Bildern, oder, mit Hülfe der Localscribenten, aus urkundlichen Nachrichten eine ganz unermessliche Menge von Künstlernamen zusammengelesen, unter denen unsäglich viele mittelmäßige, oder ganz schlechte und der Vergessenheit würdige in seinem Buche wohl so viel Raum einnehmen, als selbst die größten und herrlichsten. Da nun die Geschichte Namen und Jahreszahlen nicht um ihrer selbst willen aufzeichnet, sondern nur, um vermöge derselben einflußreiche Begebenheiten und große Persönlichkeiten zu unterscheiden und möglichen Verwirrungen in der Entwicklung des wirklich Wichtigen vorzubeugen: so wird eine solche Vermengung und gänzliche Gleichstellung des Bedeutenden und ganz Unwichtigen der Geschichte, ja selbst der Kunstliebe Nachteil bringen«. (Rumohr, 1827–1831, Bd. 2, 1827, S. 77f.)

⁵³Rumohr nähert sich damit, wie Müller-Tamm herausgestellt hat, dem Standpunkt Goethes an, »dass das Unsichtbare, Höchste darstellbar sei«. – Müller-Tamm, 1991, S. 32.

Kopien.⁵⁴ Diese Ablehnung ist nicht zuletzt durch seinen Stilbegriff motiviert, der über die Fokussierung auf »Stoff« besonderes Gewicht auf Materialität legt.⁵⁵ Um die Argumente der Nachahmungsapologeten abzuwehren, wird einmal mehr die Unterscheidung von Begriff/Sprache einerseits und Kunst/Bild andererseits ins Spiel gebracht; jene »Gelehrten«, schreibt Rumohr, »sehen die Kunst im Ganzen nicht genug auf die Kunst an; es genügt ihnen, auf Ideen zu stoßen, welche ihnen bereits durch Vermittelung des Begriffes befreundet sind; das Leben, welches vom Künstler ausströmt, ist ihnen gleichgültiger, daher die Copie minder verhaßt, als dem Kunstfreunde.«⁵⁶ Er bringt damit den Begriff des Lebens und des Ganzen in die Unterscheidung ein und stellt sie hier nicht dem Begriff, sondern der Kopie gegenüber. Die Kopie ist dasjenige, was dem »unmittelbaren« der Anschauung, das zuvor zum Betrachtungsideal erhoben wurde, zuwider läuft. Sie ist nicht in der Lage, das Ganze der Kunst, das hier als Qualitätskategorie dient, zu vermitteln, und bei ihr ist der Strom des Lebens, der vom Künstler ausgeht, gekappt. Das Lebendige wird in der Kopie ebenso getötet wie im dürren Begriff. Sie entsprechen nun einander hinsichtlich ihrer Fähigkeit, die Aura der Kunst übertragen zu können. Rumohr bringt diesen Begriff der Kopie mehrmals ein, wenn es darum geht, misslungene Restaurierungen zu kritisieren.

Die Madonna del Granduca [von Raffael/FW] habe ich zu Würzburg in vortrefflicher Erhaltung stundenlang besehen; es ist nicht möglich, den Pinsel geistreicher zu führen, sinnvoller zu modelliren. Seither ist dieses schöne Gemälde wiederholt gereinigt, der Firniß erneuert, durch Abglättung die ursprüngliche Modellirung verwischt worden. Mehr und mehr wird es Gewohnheit, die Kunstwerke nur noch auf ihr Ganzes anzusehen, die einzelnen Evolutionen des Geistes, die Feinheiten aus den Augen zulassen; und, wenn es so fortgeht, wird man am Ende auch mit leidlichen Copien sich vollkommen begnügen, der Originale ganz entbehren können.«⁵⁷

⁵⁴Ebd.; Schönwälder, 1995.

⁵⁵Regine Prange weist eigens auf Rumohrs Ablehnung der Daguerreotypie als Kunstform hin, jedoch führt sie diese Haltung ausschließlich auf die Kategorien Auffassung und Darstellung zurück, mit denen Rumohr konsequent vom Gegenstand der Darstellung absieht. Er kann daher einer Reproduktion eines an sich schönen Gegenstandes deshalb nichts abgewinnen, weil die Reproduktion sich in puncto Auffassung und Darstellung dem Gegenstand vollständig unterordnet. Diese Ablehnung bezieht sich jedoch in beiden Fällen auf den Status der Reproduktionserzeugnisse als Kunst, weniger aber auf ihre Wertigkeit in Bezug auf die Wiedergabe von verstreuten und entfernten Werken für die Kunstgeschichte. – Prange, 2007a, S. 200.

⁵⁶Rumohr, 1827–1831, Bd. 1, 1827, S. 113.

⁵⁷Ebd., Bd. 3, 1831, S. 60.

Die Restaurierung verwandelt das Gemälde in eine geistlose Kopie seiner selbst. Die Feinheiten sind verloren und das Geistreiche seiner Faktur kann nicht mehr empfunden werden. Eine Wandlung erfährt der Begriff des Ganzen. Er meint hier offenbar die grobe Komposition, die Ikonografie und die allgemeine Anlage des Bildes, also auch die quasi semiotische Betrachtungsweise, die er den Theoretikern und Kennern des Begriffs nachsagt. Wer die Feinheiten, das unmittelbar Lebendige der Kunst nicht schätzt, der wird sie nun auch materiell so zugrunde richten, dass die Originale selbst sich ihren Reproduktionen angleichen.

Solcherart kritische Haltung gegenüber der Kopie und dem Kupferstich lassen sich gut auf Rumohrs Standpunkt eines normativen, aber von der Stoffbeherrschung ausgehenden Stilbegriffs zurückführen. Wenn Stil sich daraus entwickelt, dass der Künstler mit seinen materiellen Mitteln, mit seinen Medien, kongenial umzugehen weiß, wenn die Form sich zuallererst durch ihre Stimmigkeit mit dem Material der Kunst beweisen muss, so ist mit Kopien und Stichen wahrlich kein Staat zu machen – eine Kunstgeschichte aber erst recht nicht, der Kupferstich kann schließlich nur die Form wiedergeben, nicht aber das Material. Ob ein Werk also im rumohrschen Sinne Stil hat, lässt sich daher nur im Wechselspiel der Beobachtung von Form und Medium entscheiden.

Die Trennung bei gleichzeitiger Aufeinanderbezogenheit von Form und Medium macht Rumohr an einem weiteren Beispiel, Raffaels *Sposalizio*, klar, wenn er dann doch eine Ahnung gibt, in welchem Falle ein Kupferstich der Rede bzw. dem Schreiben über Kunst dennoch dienlich sein kann.

Ueber die Anordnung, den allgemeinen und besonderen Charakter der einzelnen Figuren habe ich nichts zu sagen; durch beliebte Kupferstiche ist das Bild [d. i. das *Sposalizio*/FW] auch bey denen bekannt, welche das Original nicht gesehen haben. Nur bemerke ich, daß in dem noch wohl erhaltenen, doch leider der Sonne bisweilen ausgesetzten Original die Pinselführung geistreich modellirend, der Auftrag pastos und markig ist [...].⁵⁸

Es sind wenige Stellen, an denen Rumohr dann doch auf verbreitete Kupferstiche verweist, um seinem Text eine visuelle Referenz zu geben, die nicht nur durch eine Reise nach Italien erreichbar ist. Hilfreich ist der Stich allerdings nur für die Anordnung und den Charakter der Figuren. Den Erhaltungszustand jedoch, die Frage, wie die Ausführung zu bewerten ist, welche handwerkliche Qualität der

⁵⁸Rumohr, 1827–1831, Bd. 3, 1831, S. 37.

Darstellung zugrunde liegt, das kann der Stich nicht wiedergeben. Hier bedarf es der Autopsie oder zumindest des Wortes des Kenners, der sich auf die Autopsie berufen kann. An anderer Stelle gibt Rumohr den allgemeinen Hinweis, »Die Stanzen [seien] oft beschrieben, in Kupfer gestochen, besehen worden«,⁵⁹ und schließt daran detaillierte bibliografische Angaben und Empfehlungen bestimmter Stichfolgen an. Es beweist sich an solchen Bemerkungen, dass Rumohrs Argumentation sich, wie schon von Müller-Tamm und anderen für den Stilbegriff und seine materialistische Stoßrichtung insgesamt herausgestellt wurde, nicht konsequent durch sein Werk zieht. So finden sich sogar Argumente, die nahelegen, man könne anhand eines Kupferstichs eine stilkritische Zuschreibung an den Künstler des reproduzierten Werkes vornehmen:

Endlich verräth der Kupferstich des Larmessin, nach dem Exemplare der Gallerie Orleans, eine gewisse raphaelische Milde, welch doch nicht wohl dieses mäßigen Kupferstechers Zugabe seyn kann, und die Vermuthung, daß eben das letzte Original, jenes florentinische eine höchst meisterhafte Copie sey, fast zur Gewißheit erhebt.⁶⁰

Es macht sich auch hier bemerkbar, dass Rumohr seine Position nicht mit absoluter Strenge durchzuhalten gewillt ist.

Carl Friedrich von Rumohr stellt sich so als ein genereller Kritiker von Reproduktionsgrafik als Medium der Kunstgeschichte heraus, sei es als Medium, mit Hilfe dessen wissenschaftliche Erkenntnisse zu generieren wären, sei es zu deren Popularisierung. Sein Stilbegriff verbietet es geradezu, Erkenntnisse an sekundärem Material zu erarbeiten, das nicht den medialen Eigenarten der jeweiligen Originale entspricht. Was bedeutet dies für die Forschung und deren Vermittlung? Rumohrs Antwort darauf findet sich in den *Italienischen Forschungen* selbst. Es bedeutet, dass man sich auf die Quellenkritik stürzt, dass man Vasari dort korrigiert, wo er falsch oder ungenau berichtet hat, und dass man Zu- und Abschreibungen wagt, die sich zuerst an den Quellen, dann an den Kunstwerken zu bewahrheiten haben. Hierfür ist aber die Kenntnis der Werke vor Ort unerlässlich. Der Kunsthistoriker rumohrscher Prägung muss selbst zu den Werken reisen und er muss – anders als etwa Heinrich Dilly dies nahelegt⁶¹ – die Werke »stundenlang besehen«.

Grundsätzlich, das ist die letzte Konsequenz aus Rumohrs theoretischem Konstrukt, bleiben die Sphären Verstand und Anschauung ebenso inkommensurabel

⁵⁹Ebd., Bd. 3, 1831, S. 99.

⁶⁰Ebd., Bd. 3, 1831, S. 119.

⁶¹Dilly, 1979, S. 126.

wie die Medien Begriff und Bild/Kunst, wobei die Kopie und die Reproduktion hinsichtlich ihrer Originaltreue eher dem Begriff als der Kunst zugeordnet werden. Es ist darum nur konsequent, dass Rumohr sich des schwärmerischen, ekphrastischen Versuchs, die Bilder in einem beschreibenden Text einzuholen, enthält. Diese Enthaltbarkeit ist gerade Ausdruck des schwärmerischen Geistes Rumohrs, der sich zu denen zählt, denen gerade nicht »für das Überschwengliche das Maaß [...] versagt ist«. ⁶² Er verstummt deshalb nicht, sondern verschreibt sich vielmehr einem Medienbewusstsein, das ihn dazu führt, jeglichen Medienwechsel, jegliche Transkription vom einen ins andere Medium als einen Vorgang zu bestimmen, in dem das jeweilige Eigentliche der Formen verloren geht. Dies betrifft ebenso das Bild, das im Text beschrieben wird, wie das Gemälde, das im Stich reproduziert wird. Rumohrs Referenzpunkt bleibt so, von wenigen oben beschriebenen Ausnahmen abgesehen, das Originalwerk an seinem jeweiligen Ausstellungsort. Und davon ausgehend ist es ein Glück, einmal die Werke, die man zur Untermauerung einer kunsthistorischen These oder eines Qualitätsurteils benötigt, im Original nebeneinander zu sehen:

Stellen wir aber im Geiste eine größere Menge ihrer [d. i. Tizian, Coreggio und Michelangelo/FW] Gemälde zusammen, oder sehen wir zufällig viele derselben vor uns vereinigt, so scheint, da alle dasselbe Wollen ausdrücken, in gewissem Sinne eins das andere entbehrlich zu machen. Auch muss es Kundigen auffallen, daß in denselben die angewöhnten Formen nicht selten dem dargestellten Gegenstände widersprechen, daß Michelangelo das Zarte riesenhaft, Coreggio auch das Männliche und Starke weich und schmelzend nimmt und behandelt; daß endlich Tizian auch in historischen Darstellungen nie zum Energischen sich erhebt. ⁶³

Auch das vergleichende Sehen also hat bei Rumohr entweder in der Einbildungskraft oder anhand einer Vereinigung der verstreuten Originale stattzufinden, nicht jedoch anhand von Reproduktionen. Als historische Belege können solcherart sekundäre Bilder nicht dienen, da weder die Eigenart der »Behandlung« noch die von Auffassung und Darstellung, die jedesmalig an die Erfordernisse des Stoffbegriffs gekoppelt sind, wiedergegeben werden können. Insofern ist Rumohrs Haltung klar auf das Original in der ihm eigenen Geschichtlichkeit fixiert, die jedoch, wie Dilly richtig herausgestellt hat, keine Geschichte als zusammenhängendes sinnvolles Geschehen ist.

⁶²Rumohr, 1827–1831, Bd. 3, 1831, S. 4.

⁶³Ebd., Bd. 3, 1831, S. 14.

3. Franz Kugler

»Das Ganze« als Topografie, Unterscheidung und Herz

Mit Franz Kuglers Handbüchern, dem *Handbuch der Geschichte der Malerei*¹ von 1837, insbesondere aber dem *Handbuch der Kunstgeschichte*² von 1842 beginnt eine neue Ära kunsthistorischer Darstellung. Kugler macht hier als erster den Versuch einer Überblicksdarstellung der Kunstgeschichte.³ Seinem Handbuch weist er selbst das Verdienst zu, als »der erste umfassendere Versuch in seiner Art« eine grundlegende Innovation kunsthistorischer Forschung geleistet zu haben. Seine Nachfolger manifestieren ihrerseits diesen Anspruch: Carl Schnaase widmet Kugler seine *Geschichte der bildenden Künste* mit den Worten: »Sie haben nämlich den Gedanken, den ganzen weitschichtigen Stoff der Kunstgeschichte in einem Werke zusammen zu fassen, zuerst ausgeführt.«⁴ und Wilhelm Lübke bescheinigt Kugler, »in seinem »Handbuch der Kunstgeschichte« das ganze grosse Gebiet zum erstenmal durchmessen und in festen Zügen klar dargestellt« zu haben.⁵

Kuglers Programm bezieht sich dabei auf nicht weniger als auf »das Ganze«.⁶ Daraus ergeben sich für den Text des Handbuches zwei verschieden gerichtete Probleme. Einerseits muss das Ganze in nachvollziehbarer Relation zu den einzelnen Werken entwickelt sein. Es muss sicher gestellt werden, dass dieses Ganze auch alles das umfasst, was es zu umfassen vorgibt (Relation des Ganzen zum Einzelnen). Andererseits stellt sich ein Darstellungsproblem ein, denn die Beschreibung eines Ganzen muss notwendigerweise ihm gegenüber defizitär bleiben.

Kugler weist gleich zu Beginn des Vorwortes darauf hin, dass man »das was früher über das Ganze der Kunstgeschichte geschrieben ist, unberücksichtigt lassen«⁷ dürfe. Dass es also in seinem Sinne letztendlich keine Vorgänger gäbe, auf die er

¹Kugler, 1837.

²Kugler, 1842a.

³Zu Kuglers Vorreiterrolle s. Locher, 2001b, S. 248ff sowie bes. Karlholm, 2004, S. 25–41, der auf S. 37 von den Säulen der vergessenen kuglerschen Ordnung schreibt, auf denen die Kunstgeschichte aufgebaut ist.

⁴Schnaase, 1843–1879, Bd. 1, 1843, S. VIII.

⁵Lübke, 1860, S. V.

⁶Zu Ganzheits- und Totalitätskonstruktionen der Kunstgeschichte s. Grave, Locher und Wegner, 2007.

⁷Kugler, 1842a, S. IX.

sich berufen könnte. Weder Winckelmann noch Rumohr, die heute die Reihe der Gründerväter und direkten Vorläufer Kuglers anführen, werden hier von Kugler genannt. Setzt man das »was bisher geschrieben wurde« in Opposition zu Kuglers Beschreibung des eigenen Vorhabens, so fällt auf, dass Kugler das Wort »schreiben« bewusst zu vermeiden sucht. Einzig die metonymische Verschiebung, wenn er nach den Gründen fragt, warum ihm noch keine »mehr berufene Feder zuvorgekommen«⁸ sei, lässt an einen geschriebenen Text als Endprodukt der Forschungstätigkeit denken. Stattdessen bemüht er zur Beschreibung seines Vorhabens eine geografische Metaphorik:

[...] das Ganze unsrer Wissenschaft ist noch gar jung, es ist ein Reich, mit dessen Eroberung wir noch eben erst beschäftigt sind, dessen Thäler und Wälder wir noch erst zu lichten, dessen wüste Steppen wir noch urbar zu machen haben; da wird noch die mannigfaltigste Thätigkeit für das Einzelne erfordert, da ist es schwer, oft unausführbar, ein behagliches geographisches Netz darüber zu legen und die Provinzen, Bezirke, Kreise und Weichbilder mit saubern Farbenlinien von einander zu sondern.⁹

Das Ziel – das Ganze – ist so gesehen einerseits ein Raum, den es nicht nur urbar, sondern vor allem sichtbar zu machen, von dem, was den Blick darauf verstellt, zu befreien gilt (lichten), und er ist in ein Abhängigkeitsverhältnis zu seinem Komplementärbegriff, zum Einzelnen gebracht, an dem erst noch zu arbeiten wäre. Erst wenn das Einzelne bekannt und erforscht wäre, dann wäre es an der Zeit, seine Geschichte zu schreiben. Doch dasjenige, was durch eine Geschichte der Kunst, so wie Kugler sie hier skizziert, sichtbar wird, ist nicht das Einzelne, sondern das Ganze, das darübergelegte, behagliche geografische Netz. Bevor man diese geografische Metaphorik auf eine fingierte Reisebeschreibung hin deutet,¹⁰ lässt sich zunächst feststellen, dass die Arbeit an einem Ganzen der Kunstgeschichte in Sichtbarkeiten resultiert: in farbigen Linien, »die Provinzen, Bezirke, Kreise und Weichbilder« voneinander unterscheiden. Es geht daher zunächst um Orientierung in einer unüberschaubaren Komplexität, und zwar einer Komplexität, die sich auf mehreren verschiedenen, nicht ineinander überführbaren und nicht aufeinander abbildbaren Ebenen entfaltet: Sie ist sowohl topografisch komplex gedacht, weil ihre Elemente räumlich verstreut sind, als auch gleichzeitig temporal komplex gedacht, weil von einer Chronologie der Elemente ausgegangen werden muss, die an diesen selbst

⁸Kugler, 1842a.

⁹Ebd., S. X.

¹⁰So z. B. Karlholm, 2004, S. 144–148.

nicht unmittelbar ablesbar ist. Ist die geografische Metaphorik im ersten Falle noch ansatzweise literal lesbar, so wird die Ordnung temporaler Komplexität nicht mehr durch farbige Linien repräsentierbar sein, geht es hier doch um die Ziehung von Grenzen, nicht um das Anschaulichwerden der Zeit durch das Ziehen einer Linie, wie Kant es in seiner Konzeption des inneren Sinns beschreibt.¹¹

Das metaphorische Konstrukt ist näher betrachtet auch kein geografisches, topografisches oder landschaftsphysiognomisches Beschreibungssystem im heutigen Sinne. Vielmehr muss es im Kontext eines politisch konnotierten Geografie-Begriffs des 19. Jahrhunderts gelesen werden. Provinzen, Bezirke, Kreise und Weichbilder bezeichnen hier politische und juristische Ordnungseinheiten, die ineinander verschachtelt sind, insofern die Provinzen die größten und bedeutendsten, die Weichbilder hingegen die kleinsten Einheiten bilden. Es ist also ein Akt ordnungspolitischer Gewalt, der die Kunstgeschichte am Beginn des ersten Überblickswerkes konstituiert. Gleichzeitig ist es eine Ordnungstiftung einer zugleich räumlichen und zeitlichen Komplexität, die einem quasi-synästhetischen Konzept von Sichtbarkeit überantwortet wird. Bildet man das Ordnungssystem auf die Systematik des Buches ab, so wird erkennbar, wie unterschiedlich die von den »sauberen Farbenlinien« getrennten Einheiten sind:

Provinz: *Erster Abschnitt: Die Kunst auf ihren frühen Entwicklungsstufen*

Bezirk: *Drittes Kapitel: Die Denkmäler von Amerika*

Kreis: *C: Denkmäler in Mexico*

Weichbild: §. 1. *Alter und Originalität der mexicanischen Denkmäler.*¹²

Zeitlich und geografisch begründete Einheiten schließen einander ein, bilden jeweils Ober- und Unterbegriffe füreinander. Zusammen ergeben sie jedoch jenes »behagliche geographische Netz«, das Ordnungssystem, in dem sich Student und Forscher zurecht finden sollen, das Orientierung in einer Komplexität verspricht, die als zeitlich und räumlich unendlich differenziert vorgestellt wird. Das Ganze, in dem diese Komplexität überschaubar aufgehoben ist, ist dabei nichts anderes als der Text des kunsthistorischen Überblickswerkes, ein Text, dessen Autor sich aber nicht als Schreibender, sondern als Grenzziehender konzipiert: »Dass ich dies dennoch gethan, oder zu thun versucht [...]«. Kugler begreift das »Geben« das Ganzen als

¹¹Kant, 1966, S. 150, KrV B 154. – »Wir können uns [...] selbst die Zeit nicht [denken], ohne, indem wir im Ziehen einer geraden Linie (die äußere figürliche Vorstellung der Zeit sein soll) bloß auf die Handlung der Synthesis des Mannigfaltigen, dadurch wir den inneren Sinn sukzessiv bestimmen, und dadurch auf die Sukzession dieser Bestimmung in demselben Acht haben.«

¹²Kursiv gesetzt: Gliederungssystematik im ersten Abschnitt des Handbuches der Kunstgeschichte. Kugler, 1842a, S. XV.

Tat und lässt damit jene Unterscheidung von Wort und Tat anklingen, die am Beginn der Bibelübersetzung in Goethes Faust gesetzt ist und die seither untrennbar mit dem Bild des Gelehrten verknüpft scheint.¹³

Diese Tat, und das wird sich als ein grundlegender Zug der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert herausstellen, ist eine Geste der Beendung und des Abschlusses. Sollte idealerweise das »Ganze unserer Wissenschaft« erst dann überschaubar, konstruierbar, aufschreibbar sein, wenn die Gesamtheit des Einzelnen bekannt, erforscht, als Gegenstand gesichert ist, so ist der zu formulierende Überblick über diese Gesamtheit immer nur als vorläufiger zu haben: Die fortschreitende »mannigfaltigste Tätigkeit für das Einzelne«¹⁴ hat ihn immer schon überholt. Wer also diese Totalität zu definieren versucht, muss die laufende und unabschließbare Einzelforschung suspendieren und (zumindest rhetorisch) abschließen – eine Tat durchaus, denn die ordnenden Linien, die das Ganze strukturieren und konstituieren, verdanken sich einem gewaltsamen Dekret desjenigen Forschers, der es sich zutraut, jenes Ganze zu überblicken, ohne dass ein wirklicher Abschluss erreicht worden wäre bzw. erreicht werden könnte. Nicht umsonst hebt sein nicht genannter Biograf in der *Allgemeinen Deutschen Biographie* von 1883 hervor, dass »Kuglers Ahnungsvermögen ihn oft auf das glücklichste geführt«¹⁵ habe.

Wenn wir auch noch viel, recht sehr viel in unsrer Wissenschaft zu thun haben, so liegt denn doch bereits eine so grosse Masse von Einzelheiten vor, dass für diese soviel Ordnung, als irgend möglich ist, geschafft werden muss.¹⁶

Die Einzelheiten sind immer schon zu viele, um sie zu überblicken, und nicht ausreichend um dem Überblick die erträumte Gültigkeit verleihen zu können – Ordnung muss geschaffen werden, soviel wie irgend möglich. Wenn das »Handbuch der Kunstgeschichte« auch 1842 im schwäbischen Stuttgart im Verlag von Ebner & Seubert erscheint, so unterzeichnet Kugler das Vorwort dennoch in »Berlin, am 22. October 1841«, der Hauptstadt der ordnungsstiftenden Staatsmacht schlechthin. Und ebendort, im Zentrum und Ursprung des preußischen Beamtentums, bettet Kugler seine ordnungsstiftende Tat zugleich in ein (militärisch konnotiertes) Dienstverhältnis:

¹³Vgl. Kittler, 2003, S. 9–33.

¹⁴Kugler, 1842a, S. X.

¹⁵Kugler, Franz Theodor, 1883.

¹⁶Kugler, 1842a, S. X.

Die allgemeine historische Wissenschaft (in deren Dienst wir jenes Reich zu erobern streben) stellt uns doch allmählig die sehr ernsthafte Frage, was eigentlich wir in diesen Jahren geschafft haben und welcher Gewinn ihr aus unsern Bemühungen erwachsen ist.¹⁷

Die nächsthöhere Instanz, die allgemeine historische Wissenschaft, verlangt also gewissermaßen Rechenschaft und diese ist die Kunstgeschichte ihr auch schuldig. Doch neben dieser verwaltungsrechtlichen Forderung der allgemeinen Geschichte, die als »neue« Wissenschaft apostrophiert wird, kunsthistorisches Wissen in eine gewisse Ordnung zu bringen, ist Ordnungsstiftung auch das Instrument disziplinärer Selbstvergewisserung, denn

nicht minder scheint es mir für uns selbst ein dringendes Erforderniss; wenn wir stets nur auf das Einzelne, das Nahliegende blicken, möchten wir leicht Gefahr laufen, den Sinn für die Ferne und Weite, die das Ganze umschliesst, abzustumpfen, wir möchten vergessen, dass das Einzelne seine vornehmste Bedeutung eben nur als ein Glied des Ganzen hat. Wir müssen somit Nähe und Ferne stets auf gleichmässige Weise im Auge behalten, wenn wir erfolgreich vorwärts schreiten wollen, wie das Blut zum Herzen einfließen und vom Herzen ausfließen muss, wenn das Leben sich gedeihlich entwickeln soll.¹⁸

Nicht das Ganze bestimmt sich aus der Gesamtheit seiner Glieder, sondern vielmehr bestimmen sich die Glieder in Relation zum Ganzen, das zugleich als Zentrum (Herz) verstanden wird. Damit ist die zunächst als geografisch ausgegebene Ordnungsmetaphorik naturalisiert und vitalisiert. Das Ganze setzt sich nun nicht mehr nur aus den Linien zusammen, die Unterscheidungen repräsentieren, sondern es fungiert als Zentrum einer Zirkulation des Blicks, der sich nicht im Einzelnen (sprich: im Peripheren) verlieren darf, sondern der immer wieder zurückkehren muss zum Ganzen (zum Zentrum, zum Herz).

Das, was Kugler das Ganze nennt, lässt sich aus den verschiedenen Teilen des Vorwortes nicht als eine gleichbleibende (oder kontinuierliche) Totalität bestimmen. Als Übersicht (im Sinne von Kartierung), Ordnung (Ergebnis einer definierenden, unterscheidenden Tat) oder als Herz (als Zentrum einer unendlichen, lebenspendenden Zirkulation, die Bedeutung zu generieren vermag) entzieht sich dieses Ganze einer eindeutigen Festlegung. Es ist nicht nur eine Totalität im Sinne einer alle (möglichen)

¹⁷Ebd., S. X.

¹⁸Ebd., S. X–XI.

Kunstwerke umfassenden Gesamtheit, es ist zugleich auch Übersicht, also Blick aus der Ferne auf das Geordnete, wie Blick in das Herz der Dinge.

Der Ort der Kunstwerke selbst ist in dieser Konzeption von Kunstgeschichte also die Peripherie. Das Zentrum ist immer das Ganze, im Laufe des Buches wird es durch verschiedene Figuren von Zentralität und Begründung abgelöst und ausgetauscht werden. Diese fungieren dann jeweils als zurechenbare Größe, durch die die einzelnen Kunstwerke überhaupt erst sichtbar werden, so wie es hier anhand der Blutkreislauf-Metaphorik beschrieben ist. Erst als Glieder des Ganzen erhalten die Einzelgegenstände ihre (kunst-)historische Bedeutung. Ist also das Ganze einmal in seiner ganzen schillernden Bedeutungsvielfalt zwischen Topografie, Unterscheidung und Herz umrissen, so erscheinen die einzelnen Kunstwerke in einem neuen, helleren Licht.¹⁹

Damit dieser allsichtige, Nahes und Fernes zugleich betrachtende Blick, aber tatsächlich die Bedeutung des Einzelnen in seiner Relation zum Ganzen erfassen kann, muss jenes Ganze zuerst einmal beschrieben, aufgeschrieben, definiert, wie Kugler sagt »gegeben« sein. Um dies zu tun, ist Stillstellung des unablässigen Erforschens, Erschließens und Aufschließens des Einzelnen notwendig: »wenn wir stets nur auf das Einzelne, das Naheliegende blicken, möchten wir leicht Gefahr laufen, den Sinn für die Ferne und Weite, die das Ganze umschliesst, abzustumpfen«. Der Blick auf die einzelnen Kunstwerke verstellt demnach sowohl die Sicht auf das umfassende historische Prinzip, als auch auf die Kunst selbst, um deren Historisierung es Kugler zu tun ist. Erst in umgekehrter Richtung, also ausgehend von einem gegebenen Ganzen, kann dann auf das Einzelne gezeigt werden, können »Hindeutungen auf das Einzelne«²⁰ gemacht werden, kann das Einzelne seinen systematischen Ort in der Ordnung finden und mit der Bedeutung dieses Ortes angereichert werden.

Hindeutungen auf das Einzelne

Kuglers Darstellungsverfahren vollzieht sich demnach in zwei Schritten: erstens in der Ausformulierung verschiedener Gebiete und Ordnungseinheiten der historischen Totalität der Kunst und zweitens in jenen »Hindeutungen auf das Einzelne«, d. h. Aufzählungen einzelner Kunstwerke und Denkmäler, die den zuvor beschriebenen Ort in der zu entfaltenden Totalität besetzen.²¹ Am Beispiel des Kapitels über die

¹⁹Kugler, 1842a, S. XIII.

²⁰Ebd., S. XII.

²¹Katharina Krause und Klaus Niehr analysieren Kuglers Vorgehen dagegen als induktiv von den einzelnen Kunstwerken zu Epochenbegriffen aufsteigend. Mag dies auch seine Arbeitsmethode gewesen sein, der Text seines Handbuchs sagt etwas anderes. Hier sind die Kunstwerke eine das

»griechische Kunst der historischen Zeit«²² lässt sich das Verfahren paradigmatisch nachzeichnen. Auf eine »Allgemeine Uebersicht des Entwicklungsganges« folgt zunächst eine Darlegung des »Systems der griechischen Architektur«, bevor eine »Uebersicht der Monumente« gegeben wird. Die »Uebersicht über den Entwicklungsgang« gibt zunächst einen historischen Kontext: die Einwanderung der Dorier auf den Peloponnes und die partielle Verdrängung der Ionier. Diesen »äußeren« historischen Tatsachen wird sodann eine auf Charakter basierende Tiefenstruktur gegeben, die eine Entwicklung innerer Geschichte erzählbar macht:

Mit ihnen [d. i. die Dorier/FW] trat jenes freie innerliche Bewusstsein der Kraft, geleitet und zusammengehalten durch einen strengen Sinn für Maas und Gesetz, trat jene harmonische Verbindung von Verstand und Phantasie hervor, wodurch der Kunst das angemessenste Feld eröffnet, ihr die würdigste Bahn zur weiteren Entwicklung vorgezeichnet war. Ueberhaupt liegt in dem Charakter des dorischen Stammes eine Würde, ein feierlicher Ernst, der, wie es scheint, von vorn herein eine höhere Idealität der Kunst bedingen musste.²³

Die historischen Akteure werden damit innerhalb der Narration zu Trägern von Charakter, von im Zeitkontext unverstandenem, aber festem Gepräge,²⁴ das als ursächlich für die Entwicklungsschübe der Kunst bestimmt wird. So entwickelt sich aus der Konfrontation von ionischem und dorischem Geist/Charakter ein »Wechselverhältniss«,²⁵ das im Sinne eines Gleichgewichts unterschiedlicher Kräfte »die höchste Blüthe, wie des griechischen Lebens überhaupt, so auch der griechischen Kunst«²⁶ hervorbringt, wobei die beiden Volks- oder Stammescharaktere in höchstmöglichem Maße stabil bleiben. Es ist symptomatisch für die Verwendung

bereits aus dem historischen Verlauf Geschlossene konkretisierende Zutat. Bereits Heinrich Dilly wies darauf hin, dass Kugler die »Kunstwerke [...] gleichsam auf einem vorgegebenen Raster einer Geschichte der Menschheit« verteilte. – Dilly, 1979, S. 88; Krause, Niehr und Hannebutt-Benz, 2005, S. 61. – Zur Betonung eines »empirischen Forschungsansatzes« bei Kugler vgl. auch Heck, 2005.

²²Kugler, 1842a, S. 140–242.

²³Ebd., S. 141.

²⁴»Im modernen Sprachgebrauch ist die Bedeutung von »Charakter« so uneinheitlich und weit geworden, dass der Begriff kaum noch exakt zu fassen und nur aus dem jeweiligen Kontext zu verstehen ist. In den verschiedensten Bereichen bezeichnet er ein relativ konstantes, typisches Wesensmerkmal.« – Seidel, 1971, S. 990; – s. auch Fohrmann, 2005, S. 332: »Monumentalität ... wird mit dem Charakterbegriff (als gelungenem Willen, immer auf (s)ein Eigentliches zurückzukommen) konstitutiv verknüpft.« – Zum Begriff des »künstlerischen Charakters« in der Künstlerbiografie des 19. Jahrhunderts vgl. Hellwig, 2005, S. 133–141.

²⁵Kugler, 1842a, S. 141.

²⁶Ebd., S. 141.

des Charakter-Begriffes im 19. Jahrhundert, dass die Darstellung des zeitlichen Verlaufs nur dann auf eine Veränderbarkeit oder Geschichtlichkeit von Charakter gegründet wird, wenn die geistige Qualität der Epoche als Episode des Niedergangs beschrieben wird. Solange aber die Kunst als sich positiv entwickelnde thematisiert wird, scheint die Trennung von innerer und äußerer Geschichte auf die Trennung von Charakter einerseits und demjenigen, was seine Entfaltung befördert oder ihr entgegensteht, andererseits zu verlaufen. Hier findet sich dieselbe Denkfigur, die etwa bei Rumohr in der Unterscheidung von Kunst und Kunstbestrebungen sichtbar wurde. Auch die Kunstbestrebungen bleiben schließlich nur deshalb bloßes Streben nach Kunst, weil äußere Gründe das Erreichen eines Ideals behindern.²⁷ Hier freilich sind es äußere Umstände, die die Entwicklung der Kunst fördern: »so entwickelte sich doch erst, seit sich die neuen politischen Verhältnisse vollständig geregelt, seit das gesammte griechische Leben eine bestimmte, klare Gestalt gewonnen hatte, ein weiterer, mehr umfassender und folgenreicher Betrieb der Kunst.«²⁸ und schließlich bewirkten »andere günstige Umstände«, wie etwa der griechische Sieg über die Perser, »die höchste Entfaltung des griechischen Lebens und bereiteten der Kunst den gedeihlichsten Boden.« Es ist dann auch kein Zufall, dass die höchstmögliche Entwicklungsstufe der griechischen Kunst (und schlussendlich der Kunst überhaupt) in einem Zusammenwirken von Innen und Außen besteht:

Alle inneren und äusseren Gründe vereinigten sich, um Athen auf den höchsten Punkt der künstlerischen Entwicklung zu führen, um das ähnlich fortschreitende Streben des übrigen Griechenlands zu fördern und zu durchleuchten.²⁹

Damit ist eine Vereinigung nicht nur von Charakter und »historischen Umständen«, sondern auch von innerer und äußerer Geschichte gelungen. Medientheoretisch lässt sich dieses Geschichtskonzept auflösen in die Theoriestellen eines festen formgebenden Kerns, des Charakters, der sich nicht nur literal gelesen dem Medium des Steins aufprägt, sondern dem gleich dem Material auch die Zeitumstände als Medium verschieden fester Kopplung entgegenstehen. Je günstiger demnach die Zeitumstände sind, umso reiner kann sich der entsprechende Charakter verwirklichen. Kunstgeschichte als Charaktergeschichte und Kunstgeschichte als Geschichte

²⁷Vgl. oben S. 16.

²⁸Kugler, 1842a, S. 142.

²⁹Ebd., S. 144.

äußerer Umstände kommen in diesem Konzept somit zusammen.³⁰ Dabei ist aber die Stoßrichtung der Selbstbeschreibung auch bei Kugler eindeutig: die äußeren Umstände sind immer nur sekundär – äußerlich eben. Der Charakter dagegen ist immer schon da, kann von den historischen Umständen gefördert oder behindert werden, er kann aber auch in Epochen des Niedergangs verkümmern, wie Kugler anlässlich der griechischen Kunst jenseits des Peloponnesischen Krieges ausführt: Das Programm ist das Verderben der Innerlichkeit, die Kunst selbst beginnt sich auf Äußerliches zu beschränken, so der Vorwurf. Es findet also eine »Umwandlung des Charakters«³¹ statt, die aber durch eine weitere Kategorie zurückgenommen wird: durch den griechischen Geist. Dieser nämlich war »so kräftig, so erfüllt und durchdrungen von jenem Geiste des Maasses und der Klarheit, dass diese Umwandlung des Charakters für die Kunst noch keine eigentliche Gefährde brachte.«³²

Somit hat Kugler den Geist neben dem Charakter als Zentrum der Entwicklung ausgemacht, und zwar gleich doppelt als den griechischen Geist und als den Geist das Maasses und der Klarheit. Unter dem Begriff Geist firmiert also einerseits ein dem Nationalcharakter zugeordneter Nationalgeist, aber ebenso ein Geist, der ästhetische Kategorien bereithält. Die beiden Ebenen voneinander in Kuglers Gebrauch zu unterscheiden und ihnen eindeutige Theoriestellen zuzuordnen, scheint angesichts des beständigen Springens von der Kategorie des Geistes zu der des Charakters und zurück beinahe unmöglich, schon, weil zuweilen der Eindruck entsteht, dass beide Begriffe synonym gebraucht werden. Ebenso scheint es wenig hilfreich, hier entlang des Geist-Begriffs einmal mehr die Traditionslinien von der hegelschen Philosophie zu den frühen Kunsthistorikern aufzurollen.³³ Man wird sich damit bescheiden müssen, für den jeweiligen Abschnitt die Theoriestellen zu klären, und man wird erwarten müssen, dass diese in späteren oder früheren Kapiteln andere Stellen besetzen, oder die Stellen andere Namen erhalten. Hier jedenfalls wird man sagen dürfen, dass der Volkscharakter einen inneren Kern bezeichnet,³⁴ der

³⁰Heinrich Dilly hatte noch aus Rumohrs Position hinsichtlich der »historischen Umstände« geschlossen, die Kunstgeschichte ziehe sich auf eine Aufzeichnung derjenigen historischen Abläufe zurück, die die Verwirklichung eines Ideals der Kunst verhindern. – Dilly, 1979, S. 121ff.

³¹Kugler, 1842a, S. 144.

³²Ebd., S. 144.

³³Regine Prange hat hier bereits Ansätze geliefert, die Kunstgeschichte in eine unterschwellig hegelianische Tradition zu stellen. Hubert Locher hat demgegenüber die These vertreten, dass insbesondere Kugler nicht von einer Geist-Konzeption hegelianischer Prägung ausgehe. – Prange, 2004; Locher, 2001b, S. 249. Zur Hegelrezeption in der Kunstgeschichte s. bes. Gaiger, 2011.

³⁴Als Kern, Zentrum, Mitte, Idee lassen sich die Ursprungsmetaphern fassen, die der Historismus als basales Angebot von Sinnstiftung zu machen hat. Die Rede von einem Volksgeist oder Volkscharakter, die im Historismus des 19. Jahrhunderts und so auch besonders in der Kunstgeschichte Konjunktur hat, lässt sich insbesondere auf die Nachwirkung des Denkens Johann Gottfried Her-

dem von Hubert Locher bereits aus Kuglers Schriften herauspräparierten Begriff der Naivität, also des Unbewussten und Unkontrollierten, korrespondiert.³⁵ Der Geist wäre dagegen ein bewusstes, berechnendes, aber nicht minder formgebendes Prinzip, wie die Tatsache beweist, dass er auch bestimmte ästhetische Kategorien zum Inhalt haben kann. Unbestritten ist, dass Geist wie Charakter zu Konstanten einer Innerlichkeit gemacht werden, die von der geforderten inneren Geschichte der Kunst aufgeschlossen werden soll.³⁶ Jene Innerlichkeit selbst wird von Kugler aufgespalten in ein Prinzip von ursprünglicher Naivität (Charakter) und von Freiheit (Geist). Wohl gemerkt, dies mag zunächst nur für Kuglers Analyse der griechischen Kunst der historischen Zeit gelten.

Der historische Verlauf, der sich aus dem Zusammenspiel von vorerst drei hauptsächlichsten Parametern ergibt, fasst Kugler wie folgt zusammen:

- 1) Die erste, noch dunkle Entwicklungszeit, etwa bis zum sechsten Jahrhundert v. Chr. G.
- 2) Die Zeit einer bedeutsameren und grossartigeren Entwicklung, im sechsten Jahrhundert und im Anfange des fünften.
- 3) Die erste Blüten-Periode, um die Mitte und in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts.
- 4) Die zweite Blüten-Periode, im vierten Jahrhundert.
- 5) Die Zeit des beginnenden Verfalls, im dritten Jahrhundert und in der ersten Hälfte des zweiten vor Chr. G.³⁷

Diese Periodisierung kommt vollständig ohne einen Bezug auf einzelne Denkmäler aus. Kugler präsentiert vielmehr einen allgemeinen »Entwicklungsgang«, der rein durch das Zusammenspiel von äußerer Geschichte einerseits und einer Ökonomie von Geist und Charakter andererseits zusammengehalten wird, aber indem er die Konfrontation mit den Objekten ausklammert, jegliche (sichtbare) Komplexität, die dem skizzierten Entwicklungsgang entgegensteht, umgeht. Vom Allgemeinen des Entwicklungsganges geht Kugler über zum System der jeweiligen Gattungen, also Architektur, Skulptur und Malerei, denn »für die Zwecke dieses Buches [ist es] günstiger, bei dem Eingehen auf das Einzelne die nöthigen Abschnitte zunächst nicht nach den verschiedenen Perioden der griechischen Kunst, sondern nach ihren verschiedenen Gattungen anzuordnen, diese verschiedenen Gattungen für sich

ders beziehen. – Jaeger und Rüsen, 1992, S. 26f. zum Problem von Sinnstiftung und Relativismusvermeidung im Historismus s. Rüsen, 1993, bes. S. 27f.

³⁵ Locher, 2001b.

³⁶ Fohrmann, 1989, S. 35–55.

³⁷ Kugler, 1842a, S. 145–146.

getrennt zu betrachten und bei der Darstellung einer jeden von ihnen besonders nachzuweisen, wie sich jener Entwicklungsgang in ihr zu erkennen giebt.«³⁸ Kugler setzt sich damit deutlich von einer sammelnden, eine Chronologie errichtenden resp. »philologischen« Kunstgeschichte ab. Das Projekt seiner allgemeinen Kunstgeschichte ist dagegen daran interessiert, die Kunstwerke als Formen einer im Inneren ablaufenden Entwicklung erscheinen zu lassen. »Nachzuweisen, wie sich der Entwicklungsgang zu erkennen giebt«, bedeutet dann auch zu unterscheiden zwischen den zufälligen und den der inneren Entwicklung gemäßen Formen. Schließlich wird sich kaum ein einzelnes Werk finden lassen, das perfekt den Typen der verschiedenen Entwicklungsschritte entspricht.

Die architektonischen Formen entsprechen der Periode der höheren Entwicklung, doch mancherlei schweres und rohes Detail, namentlich die Dielenköpfe des äusseren Gebäudes sehr schwer.³⁹

So bleiben auch die Werke der zum Ideal erhobenen Blütezeit der griechischen Architektur als ästhetische Leerstelle in einem Zwischen stehen: »Die lebenvollste und zarteste Vollendung der dorischen Architektur, in der glücklichsten Mitte zwischen alterthümlicher Schwere und zwischen der Schwäche der späteren Monumente.«⁴⁰ Es ist dies aber eine Leerstelle, die gefüllt wird von einer Rhetorik der Evidenz und Erhabenheit, die sich immer neu auf die bereits in den vorhergehenden Paragraphen dargestellten Entwicklungsgang beruft: »Beide Formen der griechischen Architektur [...] erscheinen hier nebeneinander in derjenigen Weise der Ausbildung, die im Obigen, bei der allgemeinen Charakteristik beider Ordnungen als das Zeugniß der edelsten Vollendung bezeichnet ist.«⁴¹ Genau in diesem Sinne sind Kuglers »Hindeutungen auf das Einzelne« eben auch lediglich Hindeutungen, Verweise, sie erschöpfen sich in einem Zeigen auf das Sichtbare, dessen Tiefe bereits im Charakteristik-Kapitel gehoben und ausgebreitet ist. Der imaginierte Blick zirkuliert zwischen einem bereits gegebenen Ganzen und dem Einzelnen, auf das hingedeutet wird.

Es ist darum auch schlüssig, dass Kugler im ersten Paragraphen der »Uebersicht der Monumente« zunächst »Das Verhältniss der erhaltenen Monumente zur historischen Entwicklung« behandelt. Denn hier lässt sich noch einmal klären, wie dieses Verhältnis zu denken ist. »Nach dieser Darlegung des allgemeinen Systemes der

³⁸ Ebd., S. 146. Diesen Schritt wird Kugler in der dritten Auflage des *Handbuchs der Kunstgeschichte* revidieren. – Kugler, 1856–1859; vgl. u. S. 169f.

³⁹ Kugler, 1842a, S. 169.

⁴⁰ Ebd., S. 177.

⁴¹ Ebd., S. 176.

griechischen Architektur wenden wir uns nunmehr zur Betrachtung der einzelnen Denkmäler, die uns den Entwicklungsgang der Architektur in seinen besonderen Momenten näher veranschaulichen.«⁴² Alle drei Schritte des kuglerschen Vorgehens, der Entwicklungsgang, das allgemeine System und die einzelnen Denkmäler werden hier miteinander in Beziehung gebracht. Die Systematik der Baustile – der synchrone Bestandteil der Kunstgeschichte – bleibt als Vorbereitung auf die einzelnen Werke unangetastet stehen. Die Werke selbst nun, die Denkmäler, sollen »den Entwicklungsgang [...] näher veranschaulichen« (diachroner Bestandteil) und zwar in seinen »besonderen Momenten«. Die einzelnen Werke veranschaulichen in dieser Theorie den inneren Entwicklungsgang. Sie sind gewissermaßen die Illustrationen zu einem im Inneren der Geschichte ablaufenden Prozess. Es sind nicht Abbildungen – die in der 1842er Ausgabe ja ohnehin noch fehlen – die einen Text illustrieren, die Monumente selbst illustrieren ihre eigene Geschichte. Sie sind in diesem Sinne auch lediglich in Abhängigkeit von der zuvor dargelegten inneren Geschichte der Kunst bedeutsam, insofern sie etwa ein älteres oder neueres Gepräge tragen, indem sie in ihren Einzelformen »noch alterthümlich« oder »schon entwickelter« sind. Zugleich sind sie es, die den Entwicklungsgang veranschaulichen, statt dass der Entwicklungsgang das Verständnis der Denkmäler garantiere.

Der Begriff des Denkmals oder des Monuments muss daher ebenso ernst wie wörtlich genommen werden. Die einzelnen Werke sind Monumente und Denkmäler einer im innersten der Geschichte ablaufenden Entwicklung. Sie sind ebenso Hindeutungen auf den Entwicklungsgang, wie dieser sich in ihnen ausspricht. Dass es für Kugler die besonderen Momente der Entwicklung sind, wobei »besonders« in diesem Zusammenhang das Gegenteil des Allgemeinen, nicht aber eine bewertende Kategorie zu sein scheint, macht deutlich, dass das einzelne Bauwerk in dem historisch-theoretischen Arrangement immer nur einen bestimmten Moment darzustellen geeignet ist. Es deutet sich hier bereits an, wie die Theorie des prägnanten Augenblicks in die Mediengeschichte der Kunstgeschichte eingegliedert wird. Die Bedeutung dieses Aspekts wird sich bei Autoren wie Carl Schnaase, Wilhelm Lübke und Ernst Förster noch verstärken.

Indem der Kunsthistoriker nun auf die einzelnen Werke zeigt, zeigt er zugleich auf die Stelle, an der sie im zuvor ausgebreiteten Entwicklungsgang stehen. Es geht daher weit weniger um eine Datierung bzw. Zu- oder Abschreibung einzelner Werke, die dennoch im Fußnotenapparat abläuft, als um eine Veranschaulichung des abstrakt und allgemein formulierten Verlaufs. Zumeist gilt es daher, diese Hindeutungen in

⁴²Kugler, 1842a, S. 164.

der Art zu gestalten, dass sie diejenigen Details hervorheben, welche die Einordnung rechtfertigen und den jeweiligen Abstand zum Ideal markieren:

Der sogenannte Tempel des Castor und Pollux; die Säulen von ähnlicher Bildung, das Kranzgesimse von späterer Form, Wahrscheinlich einer späteren Restauration angehörig. Vermuthlich ebenfalls ein Hypäthros. – In der Nähe die Reste einer ausgedehnten Säulenhalle.

Der sogenannte Tempel der Concordia, ziemlich ausgebildete Architektur, doch die Masse des Gebäudes schwer. Grösstentheils noch aufrecht stehend.

Der sogenannte Tempel der Juno Lacinia, im Ganzen wohlausgebildet.⁴³

Es handelt sich hierbei kaum um Beschreibungen, die dem Leser die Werke anschaulich machen könnten, sondern (erstens) um Einordnungen in das System der Architektur, also die Zuweisung eines Typus (Hypäthros) und (zweitens) extrem verknäppte Aufzählungen derjenigen Charakteristika, die dem zuvor skizzierten Entwicklungsgang entsprechen oder nicht entsprechen. In den allermeisten Fällen wird jedoch dasjenige aufgezählt, was vom Entwicklungsgang abweicht. Insofern nehmen die einzelnen Werke einen sehr prekären Status in Kuglers Kunstgeschichte ein. Sie füllen eine ästhetische Leerstelle, aber zugleich entziehen sie sich dieser Aufgabe; sie besetzen sie, aber sie zeigen nichts. Weder werden sie beschrieben, noch abgebildet, es wird vielmehr nur auf sie »hingedeutet«, wobei es auf dieser Ebene fast keine Rolle zu spielen scheint, ob Kugler in einer Fußnote die Stelle angegeben hat, an der eine Reproduktion des entsprechenden Werkes zu finden ist. Kugler deutet auf ein dem Text jenseitiges visuelles Archiv, das den Entwicklungsgang veranschaulichen können soll, ohne aber die Aufgabe einer Übersetzung des Sichtbaren anzunehmen.

Naivität und Durchbildung

Die narrativen Grundkonstanten, die ins Zentrum dessen rücken, was als »das Ganze« sowohl systematisch als auch historisch, also als Narration, entfaltet wird, sind hingegen die bereits angesprochenen Kategorien von Geist und Charakter und die ihnen jeweils zugeordneten Prinzipien von »Durchbildung« und von »Naivität«, zwischen denen sich der gesamte Text aufspannt. Auch wenn diese Zuordnung so nicht explizit bei Kugler selbst ausgesprochen wird, lässt sich das Problem in dieser Art systematisieren. So ist von »Naivität« immer dann die Rede, wenn

⁴³Ebd., S. 169.

die Darstellung zwar unbeholfen, aber nicht korumpiert oder degeneriert ist. Sie bezeichnet das Fehlen von künstlerischer Qualität im akademischen Sinne, bei gleichzeitiger Wahrheit und Ursprünglichkeit des Ausdrucks.

Ihre [d. s. römische Skulpturen der Zeit Julius Cäsars, die Gestalten des griechischen Mythos darstellen / FW] Eigenthümlichkeit beruht somit im Allgemeinen in der Auffassungs- und Behandlungsweise dieser spätgriechischen Kunst: bei einer äusserst harmonischen und rhythmisch vollendeten Gestaltung, einer fein berechneten und durchgebildeten Formengebung, einer hochvollendeten Technik, vermisst man auch hier jene keusche Naivetät, jene einfache Grazie der früheren griechischen Gebilde; statt dessen tritt ein gewisses studirtes Wesen, das mit nüchtern verständiger Berechnung auf einen glänzenden Effekt hinarbeitet, mehr oder weniger deutlich in den Vordergrund.⁴⁴

Das studierte Wesen bildet so den Gegenpol zum Ideal einer naiven Kunst, die ihre künstlerischen Prinzipien nicht bewusst verfolgt, sondern die sich vielmehr einer unerlernbaren Naturwüchsigkeit verdankt. Sie schöpft ihre ästhetischen Qualitäten aus einer Innerlichkeit heraus, statt auf eine Äußerlichkeit – eine wie auch immer geartete Rezeption – hin. Das Naive ist in diesem emphatischen Sinne immer das Wahre, Ursprüngliche, Unverfälschte, dem auf der einen Seite der Verfall im Luxus, auf der anderen die Kälte einer Berechnung auf Effekte hin entgegengehalten wird.

Dan Karlholm hat zu Recht darauf hingewiesen, dass diese Denkfigur bei Lübke und Springer in analoger Form zu finden ist,⁴⁵ und hat zugleich auf das Paradox aufmerksam gemacht, das jenes Ideal der Naivität dem Projekt einer allgemeinen Kunstgeschichte, die, wie in den jeweiligen Vorworten zu lesen ist, ja immer auch die Künstler adressiert, diametral entgegenzustehen scheint, soll doch die Qualität der zeitgenössischen Kunstproduktion durch das Studium einer allgemeinen Kunstgeschichte gehoben werden, die gerade das Nicht-Studierte zu ihrem Ideal erhebt. Dieses Paradox besteht zweifellos. Es wird jedoch nicht aufgelöst, indem der Gegenstandsbereich der Kunstgeschichte als Vergangener im Sinne von Hegels Satz vom Ende der Kunst verstanden wird.⁴⁶ Dies hätte eine Einwilligung in den Vergangenheitscharakter von Kunst bedeutet, der dem Projekt einer Kunstgeschichte, wie Kugler es verfolgte, abträglich gewesen wäre. Vielmehr musste es darauf ankommen,

⁴⁴Kugler, 1842a, S. 314.

⁴⁵Karlholm, 2004, S. 129–130. Vgl. Lübke, 1860, S. 700–701 und Springer, 1855, S. 345–346.

⁴⁶Karlholm erwägt insbesondere eine solche Interpretation der »Denkmäler der Kunst«, auf der Basis eines Verständnisses, das Denkmäler im Sinne der zeitgenössischen Brockhaus-Definition als »signs of the past« begreift. – Vgl. Ebd., S. 130f. s. u. S. 141.

jenseits des Ideals von Naivität weitere, alternative Prinzipien ins Spiel zu bringen, die dieses in späteren Epochen zu ersetzen vermögen.

Hierzu bietet sich vor allem das Prinzip der Durchbildung an. Während Naivität einen Modus der Auffassung bezeichnet, der auf das Gefühl hin gerichtet ist und der im Laufe der Entwicklung immer weiter abgebaut wird, wird Durchbildung als eine Kategorie präsentiert, die zwar einen Modus der Darstellung bezeichnet, der aber umgekehrt im Laufe der Entwicklung zunimmt. Dabei wechseln die der Durchbildung zugeordneten Adjektive. So ist häufig von organischer Durchbildung⁴⁷, mal von geistreich-charakteristischer Durchbildung⁴⁸, bisweilen auch von naturgemäßer⁴⁹ Durchbildung die Rede. Immer jedoch zielt sie auf die Form und immer ist sie Ausdruck einer Fertigkeit, die jenseits der Naivität liegt, weil sie eine bewusste und zielgerichtete Tätigkeit erfordert. Es liegt nahe, die Naivität als eine unmittelbare Ausprägung von Charakter, die Durchbildung aber als eine mittelbare Ausprägung von Geist zu verstehen.

Noch im Vorwort zu seiner Geschichte der Malerei konzipierte Kugler einen anderen Gegensatz, nämlich den von Romantik und Akademismus:

Doch dürfte eine solche Einseitigkeit einen andern, unangenehmeren Mangel, der nur zu häufig bei Compilationen ähnlicher Art hervortritt, wiederum gut machen: den nemlich, dass dergleichen Arbeiten, charakterlos ihren verschiedenen Quellen folgend, auf der einen Seite dem romantischen, auf der andern dem classischen Elemente huldigen, hier in der Naivität jugendlicher Epochen, dort bei der Regelrichtigkeit späterer Akademiker das einzige Heil finden.⁵⁰

Die Naivetät vor allem den jugendlichen Epochen zuzuordnen, erscheint plausibel und auch im Handbuch der Kunstgeschichte durchgehalten. Wie steht es aber mit den Regelwerken der späten Akademiker? Das, was Kugler Durchbildung nennt, scheint einen anderen Stellenwert einzunehmen, denn durch Regeln lässt es sich nicht einfangen. Vielmehr scheint es ein unspezifischer Ausdruck von formaler Stimmigkeit zu sein, der jenseits von Regelmäßigkeit und über Naivität hinaus eine Arbeit an der Form verrät. Nimmt man Kuglers Alternative von Naivität und Regelrichtigkeit aus dem 1837er Vorwort ernst, so bedeutet dies ja das Aufspannen eines geschichtlichen Prozesses zwischen zwei Extremen, nämlich den jugendlichen

⁴⁷Kugler, 1842a, S. 44.

⁴⁸Ebd., S. 317.

⁴⁹Ebd., S. 198.

⁵⁰Kugler, 1837, S. VII.

und den späten Epochen, denn das Späte bringt immer schon die Assoziation von Erstarrung und Verfall mit sich. Durchbildung hingegen scheint etwas zu sein, das sich als übergreifendes Qualitätsmerkmal verwenden lässt und das sowohl in jugendlichen als auch in späten Epochen zu finden ist.

Aber während bei den deutschen Meistern Inhalt und Form im schönsten Gleichgewichte blieben, fasste der Italiener, nicht ohne Einseitigkeit, die Durchbildung der Form als den Hauptpunkt seiner künstlerischen Bestrebungen ins Auge. Darin brachte er es allerdings, schon äusserlich durch das edlere Material des Marmors begünstigt, zu einer merkwürdigen Vollendung; wenigstens sind es, in den meisten Fällen, nur untergeordnete Einzelheiten, die in seinen Werken noch auf die befangenere Entwicklungsperiode der Kunst zurückdeuten. Und während bei den Deutschen die Annäherung an die Antike keusch und fast unbewusst, nur als die Blüthe, die mit innerer Nothwendigkeit aus der Gesamtheit ihres Strebens hervorgehen musste, erscheint, so wandte sich Nicola Pisano mit voller Absicht und Entschiedenheit dem Studium der Antike zu, welche seinem Streben das gediegenste Vorbild zu geben schien.⁵¹

Fragt man also nach der Theoriestelle, die der Durchbildung in Kuglers Konzeption von kunstgeschichtlicher Entwicklung zukommt, so wird erkennbar, dass es sich um einen Begriff von höchster Dehnbarkeit handelt, der den gesamten Bereich zwischen einem etwaigen Verfall und einer blossen Naivität bezeichnet. So ist die »Durchbildung der Form« bei Pisano das Prinzip von bewusstem Studium bei gleichzeitiger formaler Stimmigkeit. Es ist dieses Prinzip, das grundsätzlich vor einer Einwilligung in den Vergangenheitscharakter der Kunst bewahrt. Das Ganze der Kunstgeschichte, so wie Kugler es in seinem Handbuch zu entfalten versucht, konstituiert sich aus den zentralen Begriffen von Geist, Charakter, Naivität und Durchbildung.

Brüche im Konzept Entwicklung – Prolepse und Metalepse

Was Kugler zu Beginn seines Buches als Liniengefüge, als System oder als Blutkreislaufmodell, grundsätzlich jedoch als das Ganze bezeichnet, gibt sich nicht als ein starres System, sondern hat einen zeitlichen Index. Dieser ist nur oberflächlich betrachtet eine Chronologie, sie ist Entwicklung. Entwicklung aber ist das Gegenteil einer Genealogie, nicht nur, weil sie einen umgekehrten Zeitpfeil zu denken versucht,

⁵¹Kugler, 1842a, S. 501.

sondern weil sie von diametral entgegengesetzten Voraussetzungen ausgeht.⁵² Sie geht, ja sie muss von einem Ursprung ausgehen, der sich entwickelt oder auswickelt,⁵³ und, wie besonders deutlich die Arbeiten Michel Foucaults zu und entlang der Philosophie Nietzsches zeigen, geht es der Nachverfolgung einer Entwicklung darum, »das Wesen der Sache zu erfassen, ihre reinste Möglichkeit, ihre in sich gekehrte Identität, ihre unveränderliche allem Äußerlichem, Zufälligen, Späteren vorausgehende Form«⁵⁴ zu fixieren. »Wer einen solchen Ursprung sucht, der will finden, »was bereits war«, das »Eigentliche« eines mit sich selbst übereinstimmenden Bildes; er hält alle Wechselfälle, Listen und Verkleidungen für bloße Zufälle und will alle Masken lüften, um die eigentliche Identität zu enthüllen.«⁵⁵ Insofern geht auch Kugler bei seiner Darstellung der Kunstgeschichte davon aus, dass die Kunst sich aus Kunst entwickelt, dass sie also einen selbstidentischen Anfangspunkt hat, der sich in seiner Auswicklung differenziert, der von den geschichtlichen Umständen auf Abwege geführt wird, der aber immer noch erkennbar bleibt, als das, was er immer war, nämlich als »die Kunst«:

Nach dem Zeitalter des Hadrian sinkt auch die Darstellung idealer Gestalten rasch abwärts; auch die elegante äussere Behandlung schwindet mehr und mehr und macht hier einem trocknen und nüchternen Schematismus Platz. Gleichwohl bildet sich in der späteren Zeit, seit der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts n. Chr., ein weiter Kreis von neuen Darstellungen aus, die, mitten in dem allmählichen Ersterben des alten Kunstgeistes, die Flügelschläge einer neuen Seele, welche nach körperlicher Gestaltung ringt, erkennen lassen.⁵⁶

Kugler beschreibt hier einen Abbauprozess, in dem zunächst der ideale Inhalt verloren geht, während die Kunst aber noch immer in der Eleganz äußerer Behandlung fortbesteht, bis sogar diese verschwindet. Der letzte Restbestand, der trockene und nüchterne Schematismus, ist aber noch immer ein Restbestand von Kunst, er ist Produkt eines sterbenden Kunstgeistes, der dann von einem neuen Kunstgeist –

⁵²Foucault, 2002b, S. 166–191, bes. S. 166–167: »Ihr Gegenstück ist vielmehr die metahistorische Entfaltung idealer Bedeutungen und endloser Teleologien.«

⁵³Vgl. hierzu vor allem Fohrmann, 1989, S. 33f., der feststellt, »das historische Projekt [neige] stets zur *Entelechie*, deren Zusammenhänge sich dem Historiker zugleich öffnen und verbergen können, und deren Sinn sich erst aus der Beobachterposition ergibt. [...] Gerade die Vorstellung von Entelechie versucht also, ein »Innerstes« als »Auswicklung« mit historisch-naturalen Zeitkategorien in Verbindung zu bringen und damit ein Zentrum erst durch sein Eintreten in die Geschichte zu sich selbst kommen zu lassen.«

⁵⁴Foucault, 2002b, S. 168.

⁵⁵Ebd., S. 168.

⁵⁶Kugler, 1842a, S. 316.

den Kugler hier eigentümlicherweise Seele nennt – abgelöst wird. Die semantische Füllung des Abbauprozesses verrät zudem ein im Hintergrund ablaufendes Konzept von Entkörperlichung: von Gestalten über bloße Äußerlichkeit (eine leere Hülle) bis hin zum Schematismus werden die Konzepte Stufe um Stufe nicht nur ihrer Körperlichkeit, sondern zuletzt auch ihrer ikonischen Konkretisierung entkleidet. Darum ist es auch konsequent, den Wiederaufschwung der Kunst als ein Suchen der noch nicht konkretisierten, neuen Seele oder des neuen Geistes als Vorbedingung neuerlicher Verkörperung zu begreifen. Es gibt so gesehen für Kugler keinen Hiatus in der Entwicklung, kein absolutes Aufhören und Neu-Anfangen der Kunst. Nichtsdestotrotz sind es die Brüche in der Entwicklungslogik, die den kuglerschen Text maßgeblich strukturieren. Insbesondere weist sie zwei Brüche auf, die charakteristisch für alle Kunstgeschichten mit allgemeinem Anspruch im 19. Jahrhundert sein werden. Diese zwei Bruchstellen markieren bei Kugler den Übergang von der klassischen zur »romantischen« Kunst und denjenigen von dieser zur modernen Kunst. Dass Kugler diesen Abschnitt über die christliche Kunst von der Spätantike bis zum Hochmittelalter die »romantische Kunst« nennt, beweist die Affinität Kuglers zu Hegels Aesthetik.

Erster Bruch: Classische und romantische Kunst

Abgesehen von dem so eben, zwar nur flüchtig angedeuteten Gegensatz der romantischen Kunst gegen die classische, gestaltet sich für uns aus der Betrachtung der ersteren ein Bild, welches überhaupt von der Erscheinung der sämtlichen Kunststufen der alten Welt wesentlich abweicht. Dort war eine jede Stufe als ein in sich abgeschlossenes, nach einfachen und leicht wahrnehmbaren Gesetzen umgrenztes Ganze erschienen; hier dagegen sehen wir sehr viele Fäden, oft in leiser und in mannigfaltig wechselnder Verschlingung, durch einander spielen, welche das Ganze auf die verschiedenartigste Weise gegliedert und seine Theile zugleich auf's Innigste ineinander verkettet zeigen. Das unmittelbare Verhältniss zur classischen Kunst, auf deren Formen die romantische sich gründete, die eigenthümliche Gedankenrichtung, welche die neuen Religionen hervorriefen, die verschiedenartige Sinnesweise, welche sich bei jenen noch jugendlichen Völkern und durch ihren Einfluss ausbildete, diese Elemente, sowie im Einzelnen noch manch andre von mehr untergeordneter Bedeutung, traten gegeneinander in einen vielseitigen Conflict, aus dem somit ein grosser Reichthum wechselnder Erscheinungen hervorge-

hen musste. Aber eben dieses gegenseitige Verhältniss musste die Kunst zugleich einem gemeinsamen Ziele entgegenführen, musste, bei allem Wechsel, dennoch eine vollkommene Stetigkeit des Entwicklungsganges begründen, musste die eine Stufe der Entwicklung mit innerer Nothwendigkeit aus der anderen hervorgehen lassen und endlich auf der höchsten Stufe die vollendete Blüthe der romantischen Kunst entfalten. Erst auf diesem Gipfelpunkte wird sich somit eine eigentliche Bedeutung der letzteren erfassen lassen. Doch haben allerdings auch die vorangehenden Stufen ihre eigenthümliche Bedeutung in sich [...].⁵⁷

Der Bruch, der hier am Beginn des Kapitels über die »romantische Kunst« verhandelt wird, ist zunächst als Komplexitätssteigerung zu verstehen. Das auf die Antike folgende Zeitalter kennt keine klar umrissenen Einheiten. Genau die aber verspricht Kugler dem Leser in der Einleitung. Er markiert hier (erstmalig) eine Komplexität, die dem Ziel eines »behaglichen geographischen Netzes« ein Problem bereitet. Die Einheiten, die sich nun zeigen, sind nicht mehr klar umrissen. Die einzelnen Teile sind zugleich voneinander unterschieden und ineinander verkettet. Eine übersichtliche Darstellung nach einzelnen Völkern zu ordnen und die jeweiligen Ausprägungen von Kunst jeweils als Verkörperungen eines klar definierten Volkscharakters zu konzipieren, kann angesichts dieser neuartigen Situation nicht funktionieren.

Stattdessen zeigt sich das Bild eines »vielseitigen Conflictes«, der bei aller Schwierigkeit dennoch als Reichtum, allerdings wechselnder Erscheinungen, markiert wird. Es schwingt in diesen Sätzen vor allem eine Angst vor Beliebigkeit mit; Erscheinungen jedenfalls, die wechseln, bringen das Unternehmen einer systematisierenden Kunstgeschichte gründlich in Gefahr. Zwei Dinge sind auffällig sowohl an der Beschreibung der Problemlage wie auch an Kuglers Lösungsansatz: Beide verlaufen strukturhomolog zu der Umgehungsgeste, die als bildtheoretische Konstante der Kunstgeschichte im Umgang mit dem Bild zu fassen wäre: Die Komplexität der Aufgabe wird von Kugler nämlich von Beginn an als Bild präsentiert: »gestaltet sich für uns aus der Betrachtung der ersteren [d. i. der romantischen Kunst / FW] ein Bild.«⁵⁸ Dieses Bild aber ist mit den einfachen Unterscheidungsmerkmalen, die zu Gebote stehen, nicht einzufangen, zumal die Erscheinungen selbst wechselhaft sind. Es greift also, wie bei der schlechthin nicht einholbaren Sichtbarkeit, eine Geste der

⁵⁷ Ebd., S. 324.

⁵⁸ »Anhalten« [...] ist im 19. Jahrhundert in besonderer Weise mit dem »Bild« verbunden und lässt sich daher als Vorgang der *Ikonisierung* fassen. In der Ikonisierung von Zusammenhängen vollzieht sich eine Verdichtung, deren Kennzeichen unhintergehbare *Prägnanz* zu sein scheint.« – Fohrmann, 2001b, S. 7.

Umgehung, die in einer grandiosen Überschreitungsfigur jene nicht sistierbaren Erscheinungen im Hinblick auf einen festen begründenden Kern durchsichtig macht: die Kunst. Sie musste das Zufällige der Erscheinung »einem gemeinsamen Ziele entgegenführen« und ihm gegenüber »eine vollkommene Stetigkeit des Entwicklungsganges begründen«, ja mehr noch: sie »musste die eine Stufe der Entwicklung mit innerer Nothwendigkeit aus der anderen hervorgehen lassen«. Es wird so eine Unterscheidung eingezogen, die das Zufällige und Unübersichtliche der bloßen Erscheinung überantwortet, also einer Figur der Uneigentlichkeit, die den Blick auf die Notwendigkeit der Entwicklung verstellt. Diese Notwendigkeit aufzudecken, ist das Projekt der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert.

Die Schwierigkeit liegt dabei in der Verbindung von Erscheinung und der Postulierung von Innerer Notwendigkeit. Sie ist tatsächlich ein Postulat, denn die »vollkommene Stetigkeit des Entwicklungsganges« wird in der Verschiedenartigkeit der einzelnen Erklärungsversuche (Beziehung zur Antike, neue Religionen, Volkscharakter noch jugendlicher Völker) nicht sichtbar. Sie wird aber auch in der überbordenden Komplexität der einzelnen Denkmäler nicht sichtbar. In einer proleptischen Konstruktion wird nun zur Begründung der inneren Notwendigkeit der Endpunkt der Entwicklung angeführt: Wie sonst, so wird gefragt, hätte sich eine »vollendete Blüthe der romantischen Kunst entfalten« können, wenn nicht durch einen kontinuierlichen Prozess der Auswicklung, dessen einzelne Stufen sich immer nur als noch nicht vollständig ausgewickelte Stadien dessen beschreiben lassen, was am Ende der Entwicklung steht. Genau in diesem Status des Unfertigen besteht ihre Bestimmung und ihr Wert für die Geschichte. Dieses Verfahren der Geschichtsschreibung ist als »mythology of prolepsis«⁵⁹ bezeichnet worden, weil es das Frühere in Abhängigkeit vom Späteren versteht. Es greift eine Vertauschung von Vorher und Nachher: ein bestimmtes Formenarsenal z. B. bereitet die Hochgotik nicht vor, sondern in ihm ist die Hochgotik schon als Unfertiges enthalten und verborgen. Erst vom Ende her ist aber der Prozess der Entwicklung zu verstehen, erst wenn er auf etwas zu läuft, und wenn dieses, worauf er zu läuft bekannt ist.

Zugleich lässt sich aber auch eine metaleptische Grundstruktur des Verfahrens erkennen, wenn von dieser Art von Entwicklungsgängen die Rede ist. Auch die Metalepsis besteht in einer Vertauschung von Vorher und Nachher, vor allem aber von Ursache und Wirkung. Paul de Man⁶⁰ beruft sich in diesem Zusammenhang auf eini-

⁵⁹ Skinner, 1969.

⁶⁰ de Man, 1988, S. 150–155.

ge Überlegungen Nietzsches über »De[n] Phänomenalismus der inneren Welt«⁶¹, die eine »chronologische Umdrehung, so daß die Ursache später ins Bewusstsein tritt als die Wirkung« beschreiben. Nietzsches Beispiel ist der Nadelstich: Obwohl zuerst ein Schmerz zu spüren ist, der erst nachträglich einer Ursache, nämlich dem Nadelstich, zugerechnet wird, wird die »Chronologie von Ursache und Wirkung« umgedreht. »Die Grundtatsache der ›inneren Erfahrung‹ ist, daß die Ursache imaginiert wird, nachdem die Wirkung erfolgt ist. ...«⁶² Obwohl die Wirkung das chronologisch erste ist, was die Empfindung erreicht, wird sie gleichwohl als das zweite, nämlich als Folge einer Ursache verstanden. In analoger Weise lässt sich ein historisches Darstellungsverfahren als auf der Metalepsis basierend beschreiben, das eine im Innern der Kunst ablaufende Entwicklung annimmt, die für die Verschiedenheit der Form zu verschiedenen Zeiten verantwortlich zeichnet. Auch hier könnte man einerseits annehmen, sind Ursache und Wirkung in dem Sinne vertauscht, dass der Forscher ja erst aufgrund des Denkmälerbestandes und dessen genauer Autopsie eine Typisierung, Gruppierung und schließlich Kategorisierung vornehmen kann, auf der eine Systematik der Stile und Epochen aufbauen kann. Es resultiert aber – wie de Man aus Nietzsches Gedanken folgert – auch eine Umkehrung von Innen und Außen, die sich ebenfalls gut auf die rhetorischen Eigenarten historistischer Geschichtsschreibung übertragen lässt: »Logische Priorität wird unkritisch aus der kontingenten zeitlichen Priorität abgeleitet: wir stellen die Pole von Außen und Innen mit denen von Ursache und Wirkung nach Maßgabe der zeitlichen Polarität Vor/Nach oder Früh/Spät zusammen, ohne daß diese reflektiert würde.«⁶³ Was hier als Pole von Innen und Außen im Hinblick auf die Unterscheidung Subjekt/Objekt Leiblichkeit/Außenwelt verstanden ist, mag in analoger Weise für die sprachliche Konstitution einer Kunstgeschichtsschreibung gelten, die mit einer Innen/Außen-Unterscheidung in Verbindung mit einer Chronologie operiert: Aus der zeitlichen Abfolge der Denkmäler wird demnach also geschlossen, dass eine Entwicklung stattgefunden haben müsse. Nicht nur dieses aber, dass es eine Entwicklung gegeben habe, sondern auch, dass diese im Inneren der Kunst, also in ihrem unsichtbaren Kern und zwar mit Notwendigkeit stattgefunden habe, schließt Kugler aus dem überlieferten Denkmälerbestand. Prima facie also ist die Wahrnehmung des diversifizierten Denkmälerbestandes das Erste, die Erkenntnis der Ursache dieser Diversität aber erst das Zweite, während die zeitliche Kategorisierung jedoch eben

⁶¹ Nietzsche, 1954, Bd. 3, S. 804–805. – Der Begriff »Phänomenalismus der inneren Welt« beschreibt in der Formulierung de Mans »die Tendenz, geistige Akte wie Erinnerung und Gefühl mit Begriffen zu beschreiben, die sich aus der Erfahrung der Erscheinungswelt herleiten.« (de Man, 1988, S. 150.)

⁶² Nietzsche, 1954, Bd. 3, S. 804. [meine Hervorhebung/FW]

⁶³ de Man, 1988, S. 151.

jenes Verhältnis metaleptisch vertauscht. In der Erzählung ist die Ursache ebenso wie der Ursprung immer das Erste. Charakteristisch für den kuglerschen Zugang ist dabei, dass die ›archäologische‹ Reihenfolge des historischen Darstellungsparadigmas, nämlich der von der Analyse der Kunstwerke auf die Art und Weise ihres metaphysischen Seins-Grundes überhaupt nicht zur Sprache kommt.⁶⁴ Die Metalepsis ist dagegen derartig strukturkonstitutiv, dass Geist, Volk, Charakter, die Kunst oder welche Ursprungsfiguren auch immer an den entsprechenden Stellen eingesetzt werden, immer den apriorischen Rahmen für die im Text erst folgenden »Hindeutungen auf das Einzelne« bilden. Sie stellen gewissermaßen das historische Apriori⁶⁵ dar, das sich nicht in und durch die Denkmäler zu erweisen hat, sondern das vor aller Konkretisierung besteht und das vor allem auch dann, wenn die Denkmäler für einen bestimmten Zeitabschnitt fehlen, seine Gültigkeit behält. Als virtuelle Form sind diese schon immer im inneren Entwicklungsgang der Kunst angelegt. Die Kunstgeschichte kann somit dank der metaleptischen Grundverfassung ihrer Sprache immer schon die Orte angeben, an denen ein Kunstwerk auftreten könnte.

Zwischen der Blütezeit der griechischen und der römischen Architektur liegt demnach eine grosse Lücke vor uns, und die wenigen Punkte, die in diesem langen Zwischenraume hervortreten, sind nicht geeignet, uns den Uebergang, der zwischen beiden nothwendig statt gefunden hat, zu veranschaulichen.⁶⁶

Es muss eine Übergangsstufe geben, auch wenn sie nicht sichtbar, nicht erhalten, nicht vorzeigbar ist. Im kunsthistorischen Entwicklungsgang ist ein Bruch nicht vorgesehen. Kugler sucht an solchen Stellen seine Zuflucht in ›niederen Gattungen‹, z. B. der Vasenmalerei und vermutet, »dass uns in den Gefässmalereien wenigstens die allgemeinen Elemente dieses Entwicklungsganges anschaulich erhalten sein werden«.⁶⁷

Das methodische Werkzeug, das Kugler hier anlegt, erinnert stark an die in der Archäologie später immer mehr verfeinerte Methode der Kopienkritik,⁶⁸ geht es doch auch hier darum, etwas nicht Erhaltenes oder etwas sogar niemals vorhanden

⁶⁴Dies verhält sich z. B. bei Alois Hirt noch anders: »So entstanden durch das Studium der Geschichte und der Monumente Ansichten und Einsichten in die Natur und das Wesen der Baukunst selbst. [...] So ergaben sich Regeln, Gesetze, Grundsätze; so entstand ein System, eine Theorie, ein Bau, – oder wenn man so will, ein Ideal der Baukunst selbst.« – Hirt, 1809, S. 147; vgl. auch Wegner, 2007, S. 92.

⁶⁵Vgl. hierzu v. a. Foucault, 1997.

⁶⁶Kugler, 1842a, S. 278.

⁶⁷Ebd., S. 240.

⁶⁸Vgl. Klamm, 2010.

gewesenes, über den Umweg der Betrachtung von Sekundärem näher zu kommen. Die Vasenmalereien werden also betrachtet als etwas, das eine ungefähre Vorstellung von dem geben könnte, was als griechische Malerei hätte überliefert sein können. Dies funktioniert aber nur, wenn man einen der Hochkunst und der Handwerkskunst gemeinsamen und sich gleichmäßig auf allen Ebenen entwickelnden Volksgeist annimmt:

Bei alledem aber sind sie [d. i. die bemalten Tongefäße], fast durchgehend, auf eine Weise von allgemeinem künstlerischem Geiste erfüllt, zeigt sich in ihnen in den allgemeinen Beziehungen eine so geistvolle Auffassung derjenigen Gegenstände, in denen die griechische Kunst sich überhaupt bewegt, ein so reger Sinn für die Klarheit der Form, für Anmuth und Grazie, dass gerade sie mehr als Alles, was uns aus dem Alterthum erhalten ist, den Kunstsinn erkennen lassen, der das gesammte Volk durchdrungen haben musste, dem solche Arbeiten angehören. Zugleich erscheinen sie keinesweges als Copien oder Nachbildungen bedeutsamerer Werke (wenigstens lassen sich nur sehr vereinzelte Beziehungen solcher Art vermuthen); vielmehr spricht sich in ihnen überall eine frische Naivetät, des Gefühles sowohl wie der Erfindung, aus. Sie stehen somit auf keine Weise in einem unmittelbaren Verhältniss zu den im Obigen genannten Meistern und Schulen: aber wohl in einem mittelbaren.⁶⁹

Das Verhältnis von Handwerk und hoher Kunst differenziert sich mit einer Unterscheidung von Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit. Ein unmittelbares Verhältnis wäre das der Kopie tatsächlich vorhandener Werke, ein mittelbares aber nennt Kugler jenes Verhältnis, das beide Kunststufen als auf einer gemeinsamen geistigen Grundlage basierendes Konstrukt annimmt. Die Vasenmalereien sind also keine Abbilder der griechischen Malerei, wohl aber Bilder des Geistes, der auch die griechische Malerei selbst bestimmt haben muss. In medientheoretischer Wendung müsste man hier feststellen, dass Kugler die Vasenbilder tatsächlich im Sinne W. J. T. Mitchells als Medienbilder verhandelt, zeigen sie doch eben jenes Medium, den Geist, der auch die verlorenen Werke der griechischen Malerei in analoger Weise »durchdrungen« hat.⁷⁰ Aber eben dieser Geist ist nur in jenem mittelbaren Verhältnis, als Bild, d. h. als Form, zu haben und lässt sich nur als solches adressieren. Es wird eine Überlegung wert sein, dieses Arrangement auch im Zusammenhang des späteren kunsthistorischen Mediengebrauchs zu bedenken und zu differenzieren zwischen Mittelbarkeit

⁶⁹Kugler, 1842a, S. 239.

⁷⁰Mitchell, 2005, bes. S. 216ff.

und postulierter Unmittelbarkeit in der Art und Weise, wie die Kunstgeschichte mit den Reproduktionen umgeht, die ihr zu Gebote stehen. Auch wenn Kugler also den Status der Vasenmalerei als Kopie ausschließt, ist dennoch das Verfahren dem späteren archäologischen Umgang mit den römischen Kopien analog. In beiden Fällen besteht die wesentliche Aufgabe darin, diejenigen formalen Merkmale herauszupräparieren, die nicht dem vor Augen stehenden Werk selbst zukommen, sondern die darüber hinaus auch jenem imaginierten Werkkomplex eigen sind, seien es nun griechische Malereien, deren Eigenart durch die Vasenmalerei veranschaulicht wird, oder griechische Skulpturen, gesehen durch ihre römischen Kopien.

Was also bei der griechischen Malerei – aufgrund des als einheitlich vorausgesetzten Charakters und Geistes der jeweiligen Völker – vergleichsweise einfach mit jenen pro- und metaleptischen Konstruktionen erreichbar war, nämlich eine kontinuierliche Entwicklung der Kunst nachzuweisen, das gestaltet sich angesichts der komplexeren Situation in der nachantiken Kunst schwieriger. Kugler verzeichnet an dieser Stelle einen ersten Bruch im Erzählkonzept, der auch den ersten strukturell begründeten Einschnitt im Aufbau des Buches macht. War die Geschichte der »Kunst auf ihren frühen Entwicklungsstufen« ebenso wie die »Geschichte der classischen Kunst« als eine Abfolge von chronologisch einander folgenden vergleichsweise eigenständigen Nationalkunstgeschichten zu erzählen, die anhand ihres je eigenen Geistes und ihres je eigenständigen Charakters darstellbar waren, stellt sich die Geschichte der romantischen Kunst als eine gemeinsame Kunstgeschichte des christlichen Abendlandes dar, die in sich selbst widersprüchlich und unübersichtlich strukturiert ist, der jedoch grundsätzlich eine kontinuierliche Entwicklung von der spätantiken bis zur gotischen Kunst unterlegt werden muss. Das »behagliche geographische« Netz wird also nochmals in eine andere Komplexität überführt. Dabei wird das begründende Zentrum neu justiert, das Christentum tritt als maßgeblicher Stellvertreter für die begründende Figur hervor.

Zweiter Bruch: romantische und moderne Kunst

Ein zweiter Bruch ist möglicherweise tiefgreifender. Er betrifft den Übergang von der »romantischen« zur modernen Kunst. Es ist dies ein Bruch, der alle Kunstgeschichten in der einen oder anderen Weise zu beschäftigen hat, und der das Projekt einer allgemeinen Geschichte der Kunst mit einem ebenso einschneidenden Darstellungsproblem konfrontiert.⁷¹ Denn im Gegensatz zu allen anderen Epochen, den frühen,

⁷¹Sehr pointiert vermerkt etwa Anton Springer bereits in der Einleitung zu seinen *Kunsthistorischen Briefen*, die im Untertitel die »weltgeschichtliche Entwicklung« der Künste im Namen führen, dass die Geschichte der Kunst ab dem 16. Jahrhundert eine andere Darstellungsform erfordert, näm-

den klassischen und der mittelalterlichen, tritt nun ein Element des Geschichtsverlaufs hinzu, das zuvor nicht in vergleichbarem Maße berücksichtigt werden musste: der Künstler. Wenn wir es auch seit der Frühromantik, deren Erbe die Kunstgeschichte um 1830 nolens volens antritt, mit einem auf dem Geniegedanken basierenden Künstlerkult zu tun haben, so stellt sich doch in Kuglers Kunstgeschichte heraus, dass die starke Künstlerpersönlichkeit Störfaktor für ihr Projekt sein kann. Erstaunlich explizit deutet Kugler dies bereits in jener eben besprochenen Stelle über den Nutzen der griechischen Vasenmalerei an:

So ist es in der That; die verschiedenen Stufen des Entwicklungsganges der griechischen Kunst erscheinen an ihnen auf eine sehr charakteristische Weise, die um so mehr ins Auge fällt, als hier natürlich diejenigen Schwankungen und Modifikationen, welche anderweitig durch die Individuen höher befähigter Künstler veranlasst werden, mehr oder weniger wegfallen.⁷²

Die Kunstwerke werden also als Medien betrachtet, die einen Blick auf Geist und Charakter von Völkern erlauben. Metaleptisch ist auch diese Konstruktion, wenn man sie als Vertauschung von Medium und Form begreift: Für den Kunsthistoriker sind die Bilder Medien, in denen sich der Volksgeist zeigt. Ausgegeben werden sie aber als Formen eben jenes Geistes, der immer Medium bleiben muss, und der sich nur in den Bildern, als Formen zeigt, weswegen diese Formen dann zu Medienbildern werden. Die Werke verschiedener Epochen und Gattungen lassen sich so als Medien verschieden fester Kopplung beschreiben. Je stärker die Persönlichkeit eines Künstlers dann an der Formbildung beteiligt ist, desto fester ist die Kopplung, desto weniger findet der Volk und Epoche auszeichnende Geist Ausdruck im Werk und umso schwieriger ist es, diesen aus dem Werk herauszulesen. Die Individualität des Künstlers, die sich in den Werken behauptet, wird dagegen als Schwankung und als Modifikation im Bild des Mediums wahrgenommen. Es ist

lich die der »Künstlergeschichte der letzten Jahrhunderte«: »Die Geschichte der bildenden Künste bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts bildet ein abgeschlossenes Ganze und gestattet, ja verlangt, um im Leser eine feste historische Anschauung zu begründen, eine übersichtliche Darstellung.« Anders dagegen müsse in einer Kunstgeschichte seit dem 17. Jahrhundert verfahren werden: »Hier war kein Platz für eine übersichtliche, die Resultate der Entwicklung klar zusammenfassende Darstellung, hier mußte ein weiter Spielraum eröffnet und vor allem eine eingehende Kritik in die Einzelthätigkeit der Künstler nicht gescheut werden, welche nach meinem Bedünken am passendsten an die biographische Schilderung anknüpft. Die Verschiedenheit im Tone und in der Haltung der Darstellung ist durch die Natur des Gegenstandes geboten. [...] Die »Kunsthistorischen Briefe« und die »Künstlergeschichte seit dem sechzehnten Jahrhunderte« sind äußerlich abgeschlossene und selbständige Erscheinungen. – Springer, 1857, Vorwort, unpaginiert.

⁷²Kugler, 1842a, S. 240.

daher auch nicht erstaunlich, dass das Prinzip einer allgemeinen Kunstgeschichte gerade für diejenigen Epochen besonders gut funktioniert, in denen wenige bzw. gar keine Künstlerpersönlichkeiten überliefert sind. Hier liegt es besonders nahe, die Formunterschiede auf eine kollektive Subjektivität des Volksgeistes zuzurechnen.

Kuglers Darstellungsprinzip erfährt daher am Beginn des Kapitels über die moderne Kunst einen neuerlichen Bruch, denn in der nachmittelalterlichen Kunst soll der Künstler die zentrale Figur einer Erzählung der Geschichte der Kunst sein. In den vorigen Kapiteln übernahmen die Völker diese Position, später, bei der mittelalterlichen Kunst, war es mehr schlecht als recht der Geist des Christentums, der als vereinheitlichendes Prinzip schon aufgrund der Unterscheidung von West- und Ostkirche immer als eine vergleichsweise prekäre Figur rangierte. Die Differenzierung von Antike und Mittelalter hinsichtlich der Unterscheidung äußerlich/innerlich, die dann auf die Master-Gattungen Architektur in der Antike und Malerei im Mittelalter gespiegelt werden, bleiben dann auch mehr als holzschnittartig, wobei Kugler dennoch sehr geschickt versucht, über Re-Entry-Figuren etwa die Innerlichkeit in die Architektur des Frühchristentums einzuführen.⁷³ Grundsätzlich jedoch bleibt der Versuch bestehen, ein einheitliches Bild einer christlich geprägten Epoche zu zeichnen die wesentlich auf Innerlichkeit ausgerichtet ist.

Das Erzählprinzip wechselt also mit der Epochenschwelle der modernen Kunst. Die Kunstgeschichte wird wieder, was sie bereits bei Vasari war: Künstlergeschichte.⁷⁴ Vereinzelt findet sich die isolierte Beschreibung einzelner Künstler bereits in den beiden letzten Kapiteln der »romantischen Kunst«, nämlich bei der Schilderung der »romanischen« und der »germanischen«, also der gotischen Kunst. Die erste eingehende Schilderung eines einzelnen Meisters und seiner Schule ist die Darstellung des Nicola Pisano: »Wie ein leuchtendes Meteor schwingt sich über diese Stufe das Genie eines jüngeren Meisters empor, dessen Werke wiederum zu den bedeutendsten Erscheinungen gehören, welche die Kunstgeschichte kennt.«⁷⁵ Und zugleich wird diese Anomalie der kunstgeschichtlichen Entwicklung, dieses Ereignis in einem gleichmäßig mediokren Fluss der mittelalterlichen Kunst verständlich und erklärbar gemacht durch die Arbeit des Kunsthistorikers:

Seine Erscheinung, inmitten eines, noch fast gänzlich unentwickelten Zustandes der Kunst, gleicht einem Wunder, und wir vermochten dieselbe seither auch nicht wohl anders zu betrachten; aber das Wunder hat sich gelöst und hat sich dem Gange organischer Entwicklung gefügt, seit wir

⁷³Kugler, 1842a, S. 327.

⁷⁴Zur Diskussion über Biografie und Überblickswerke vgl. Hellwig, 2005, S. 159ff.

⁷⁵Kugler, 1842a, S. 501.

jenen Aufschwung der deutschen Kunst und die glänzende Entfaltung desselben in den Werken von Wechselburg und Freiberg, die jedenfalls vor die Blütezeit des Nicola Pisano fallen, kennen gelernt haben.⁷⁶

Es sind also die »germanischen« Künstler, die bereits über eine »höhere Ausbildung in der Kunst verfügten«⁷⁷ und von denen bekannt ist, dass sie vielfach nach Italien reisten, die als Ursache für die Einzigartigkeit der Pisano-Schule gelten können. »Urkunden liegen uns darüber zwar nicht vor, aber das gegenseitige Verhältniss der Werke spricht deutlich genug.«⁷⁸ Vielleicht liegt gerade in solchen Formulierungen auch eine Abgrenzung Kuglers von der von Rumohr so vehement vertretenen historisch-kritischen Methode, zumindest wird hier ein Vergleich in der Sichtbarkeit geführt, der sich nicht auf Quellenkritik stützen kann, sondern sich auf die visuelle Evidenz des Vergleichs beruft, wenngleich dieser auch weder en detail ausgeführt wird noch vom Leser nachvollzogen werden kann, also jenseits des Textes verbleibt. In jedem Fall geht es der Kunstgeschichte kuglerscher Prägung darum, das Wunder Pisano durch Kontextualisierung zu entzaubern und in ein gleichförmiges Erzählkonzept zu betten.

Auch die bildende Kunst der Gotik wird in den dazugehörigen »Allgemeinen Bemerkungen« als eine gleichbleibende geistige Entwicklung geschildert:

Es ist derselbe Geist, der in der germanischen Architektur ein rastlos wirkendes Emporstreben, eine stets wachsende Lösung und Vergeistigung der Masse zur Erscheinung gebracht hatte. In unmittelbarem Einklange mit den architektonischen Formen waltet jetzt auch in der Bildung des menschlichen Körpers ein eigenthümlich leichtes Gesetz vor, in der Bewegung desselben und in der Geberde ein gewisser zarterer Schwung, der, ob auch zum Theil nur in leiser Andeutung, der ganzen Erscheinung doch insgemein das Gepräge der Hingebung an Höheres gibt; Beides, das Verhältniss, wie die Haltung des Körpers, vorzüglich klar bezeichnet durch die Behandlung der Gewänder, die in langen und feingebildeten Linien niederfallen und in weichem Rhythmus, allen scharfen, eckigen Abschluss vermeidend, sich um die Glieder des Körpers schwingen. Vor Allem charakteristisch aber ist die Haltung des Hauptes, die feine und zarte Bildung der Gesichtstheile, der Ausdruck der Sehnsucht, der dar-

⁷⁶Ebd., S. 501.

⁷⁷Ebd., S. 501.

⁷⁸Ebd., S. 501.

in vorherrscht und der besonders in der Zeichnung des Auges, in der Richtung, in dem innerlichen Leben des Blickes ersichtlich wird.⁷⁹

Das Aufstrebende der Architektur wird als »Streben nach Höherem« interpretiert und dieses allgemeine Prinzip wird nun in der bildenden Kunst aufzufinden versucht. Dabei ist es gerade diese Stelle, die sich nicht auf konkrete Werke, sondern auf den »allgemeinen Charakter« bezieht, diejenige, die wie schon in der griechischen Architektur der historischen Zeit ein hohes Maß an Anschaulichkeit zu evozieren versucht. Vor allem aber ist es der gleichförmige Charakter der im Folgenden behandelten Kunstwerke, der hervorsteht. Angesichts von Giotto findet sich dann erstmals das Prinzip, die Gliederung von allgemeinen Bemerkungen, auf die die »Hindeutungen auf das Einzelne« folgen, wie Kugler sie durchgehend für alle Kapitel seines Buches anwendet, auf einzelne Künstler zu übertragen. So wird zunächst Giottos allgemeine Charakteristik vorgestellt (»tritt zuerst jene tiefbedeutende Gedankenfülle hervor, welche der florentinischen Kunst ihre eigenthümliche Richtung vorzeigte« und »eine zarte Durchbildung bis in das einzelne Detail hinab lag ausserhalb seiner künstlerischen Bestrebungen«⁸⁰), um dann zu einer Auflistung seiner Hauptwerke zu kommen (»Einen anderen inhaltvollen Gemäldecyclus bilden diejenigen Darstellungen, welche Giotto an einem Gewölbe der Kirche S. Maria dell' Incoronata zu Neapel ausführte«⁸¹), die aber analog zu den vorherigen Kapiteln lediglich kurz die dargestellten Gegenstände (»die sieben Sacramente und ein allegorisches Bild«⁸²) und eine kritische Würdigung der Qualität des Werkes (»in ihnen tritt zugleich jene charaktervolle Auffassung des Lebens bedeutsam hervor.«⁸³) nennen. Dieses Prinzip wird das Bauprinzip des gesamten letzten Kapitels über die moderne Kunst sein. Es ist dementsprechend, gemessen an der Generalthese einer organischen Entwicklung der Kunst, deutlich uneinheitlicher als die vorangehenden Kapitel. Statt der Nationalcharaktere und Volksgeister treten nun die einzelnen Künstler als tragende Figuren der Geschichte hervor. Sie sind es nun, die gleichsam mal als Medium, mal als Form den Blick auf Volk und Kunst sichtbar werden lassen.

War der Übergang von der klassischen zur romantischen Periode bereits durch eine zunehmende Uneinheitlichkeit der Ursachen in Bezug auf die Wirkungen charakterisiert gewesen, so wird diese Divergenz nun nicht nur auf das Verhältnis von Völkern und Künsten bezogen, sondern auch auf die einzelnen Gattungen.

⁷⁹Kugler, 1842a, S. 576.

⁸⁰Ebd., S. 610.

⁸¹Ebd., S. 611.

⁸²Ebd., S. 611.

⁸³Ebd., S. 611.

Diese Vereinzelung der künstlerischen Interessen bereitete aber der modernen Kunst einen Übelstand, [...] den nemlich, dass die Wechselwirkung der verschiedenen Kunstgattungen zerrissen, dass fortan nicht mehr auf die eigentlich organische Gliederung des monumentalen Ganzen hingearbeitet, dass die Architektur ohne den innerlichen Bezug auf die bildende Kunst und diese ohne denselben Bezug auf jene behandelt wird. So hat man eigentlich nicht von einer modernen Kunst, sondern nur von den Künsten des modernen Zeitalters zu sprechen.⁸⁴

Kugler, der mit seinem Handbuch der Kunstgeschichte die Grundlage einer Disziplin zu legen beansprucht, die sich auf einen Begriff von Kunst als Kollektivsingular zu gründen beginnt, sieht eben diesen Begriff einer allgemeinen, alle Gattungen und Völker durchziehenden Kunst bereits am Beginn der Renaissance zerstört und zersplittert.⁸⁵ Gut 100 Jahre später wird Hans Sedlmayr das gleiche Argument verwenden, um den *Verlust der Mitte* nach ca. 1750 zu beschreiben.⁸⁶

Kuglers Antwort auf das Problem, Formgebungsprozesse sicher auf Landschaft oder Ethnie zuzurechnen, ist eine Geschichte der Schulen und Meister, die von einem Ausstrahlen von schöpferischem Potential großer Künstler ausgeht.

Reichbegabte Künstler verbanden mehrfach die Vorzüge der einen mit der andern Schule, und nicht minder war der Glanz ihres eigenthümlichen Geistes, der über die engeren Grenzen ihrer Wirksamkeit, oft bis in weite Fernen hinausstrahlte, sehr wohl geeignet, einen mannigfaltigen Einfluss, auch auf Künstler von übrigens abweichender Richtung hervorzubringen.⁸⁷

Anhand solcher Gestalten ist es möglich, einen Unterschied von Rezeption und Einfluss zu begründen. Die »reichbegabten Künstler« rezipieren in einem bewussten Prozess von Aneignung die Eigenarten verschiedener Schulen, während sie selbst auf andere Künstler (vermutlich minderbegabte) einen Einfluss ausüben, also eine Übertragung formaler Lösungen, die dem aufnehmenden Subjekt nicht bewusst ist. Der große Künstler verbindet und strahlt das Verbundene aus. Der kunsthistorische Entwicklungsprozess wird also nicht mehr von Völkern getragen, die einander in ihrer hegemonialen Stellung ablösen und so ihre jeweiligen Einflüsse auf unterworfenen

⁸⁴Ebd., S. 624.

⁸⁵Zur Karriere des Kollektivs singulars »Kunst« s. Stichweh, 1996, bes. S. 213ff.

⁸⁶Sedlmayr, 1948.

⁸⁷Kugler, 1842a, S. 700.

und nachfolgende Völker und Nationen⁸⁸ ausüben, stattdessen wird er den großen Künstlern und Schulen überantwortet, deren Leistungen aber dennoch einen, wenn auch aufgrund vergleichsweise fester Kopplung ihrer eigenen medialen Verfasstheit geringeren, Durchblick auf den Charakter der Landschaft oder Ethnie ihrer Herkunft zulassen.

Die Erzählung der italienischen Malerei der Hochrenaissance bedient sich einer Darstellungsstrategie, die in Kuglers Kunstgeschichte so bisher nicht vorkam, und sie ist vielleicht die einzige Einlösung dessen, was im Vorwort⁸⁹ als Analogie zum Blutkreislauf eingeführt wurde, der zirkulierende Blick zwischen Ganzem und Einzelnem:

Zum besseren Verständniss der folgenden Bemerkungen ist es vorthailhaft, wenn wir die glänzendsten Erscheinungen der Zeit hier vorerst in einem flüchtigen Ueberblick an uns vorübergehen lassen. Zwei vorzüglich emporragende Meister traten aus der, den eigenthümlich realistischen Interessen zugewandten Schule von Florenz hervor. Der eine von diesen, der ältere, ist Leonardo da Vinci, ein Meister, der mit vollkommener Ausbildung der Form eine mildere, inniger tiefe Auffassungsweise verband. Seine vorzüglichste Thätigkeit gehört aber nicht Florenz, sondern Mailand an, wo er die eigenthümliche Richtung der lombardischen Schule zu ihrer schönsten Entfaltung brachte. Unter den Wechselverhältnissen, die schon früher in dieser Schule vorhanden waren und die durch Leonardo noch wesentlich vermehrt wurden, ging sodann (freilich eben so sehr durch eigenthümliche Sichtweise gehoben) die Richtung des Correggio hervor. Doch viel weiter noch erstreckte sich Leonardo's Einfluss, und auch in Florenz treten andre Künstler von einem ihm verwandten Streben auf. Zugleich aber erscheint hier als der zweite grosse Meister neben Leonardo, Michelangelo, in seiner gewaltigen, bereits oben (bei der Betrachtung der Sculptur) geschilderten Eigenthümlichkeit. Auch er war nicht ohne Einfluss auf die Kunst seiner Heimath; doch gehört seine vorzüglichste Thätigkeit und Wirksamkeit im Fache der Malerei Rom an. Hier trat ihm ein jüngerer Meister zur Seite, Raphael, der, aus der schwärmerischen Schule von Umbrien hervorgegangen, sich nachmals in dem sinnlich kräftigeren Florenz gestärkt hatte und nunmehr in Rom die höchste Reinheit und Grazie des künstlerischen Styles entfaltete, in

⁸⁸Die beiden Begriffe werden zumeist nicht unterschieden. S. Dierse und Rath, 1984, vgl. auch Locher, 2001b, S. 110.

⁸⁹Kugler, 1842a, S. XI; vgl. o. S. 35.

seiner freieren Entfaltung zum Theil durch die Nähe Michelangelo's gefördert. Um Raphael versammelten sich zahlreiche Schüler, die sich ihm theils unmittelbarer anzuschliessen strebten, theils die Richtungen anderer Schulen (auch älterer, in denen sie die erste Bildung empfangen hatten) mit der seinigen verbanden. In anderer Beziehung bildete sich bei den Meistern von Venedig, bei Giorgione und namentlich bei Tizian, die wärmste Erfassung des Lebens aus. Auch ihnen schlossen sich zahlreiche Nachfolger an, von denen viele indess wiederum andre Elemente, wie z. B. die der benachbarten lombardischen, im Einzelnen auch die der römischen oder florentinischen Kunst, mit eigentlich venetianischen verbanden.⁹⁰

Kugler lässt die Protagonisten der Malerei der Hochrenaissance wie auf einer Bühne auftreten und am Leser vorüberziehen. Die Gestalten treten hervor, treten auf, erscheinen und gruppieren sich zu einer Filiation von formaler, geistiger Entwicklung, gegenseitiger Beeinflussung und, im Falle der venezianischen Künstler, eines parallelen Sonderweges. Kugler bedient sich hier einer Darstellungsform, die nicht nur an die Bühne erinnert, sondern mit dem Hervortreten und dem Erscheinen auch sich auch einer dioramatischen Präsentationsweise bedient.⁹¹ Dies wird im Laufe des 19. Jahrhunderts vor allem z. B. in den Schriften Wilhelm Lübkes in weit stärkerem Maße nachweisbar sein. Die Stelle scheint jedoch in besonderer Weise schon auf diese Präsentationsmethode vorauszudeuten, treten doch auch hier die »großen« Künstler als monolithische Gestalten auf, sie geben in ihrem kurzen Auftreten indem sie am Betrachter vorüberziehen, wie die Söhne Banquos an Macbeth,⁹² eine Kurzfassung der gesamten Epoche. Die Bedeutung der Epoche lässt sich quasi in diesen Gestalten, die im Text durch gesperrt gedruckte Namen repräsentiert sind, verdichten. Ihre Bezüge bilden ein kondensiertes Ganzes, von dem aus nun in den folgenden Paragraphen auf das Einzelne geschaut werden kann. Und immer wieder wird man nun auf die großen Gestalten und ihre Nachfolger, Epigonen und ihre künstlerischen Vorläufer schauen, um wieder zu ihnen zurückzukehren, denn jene Nachfolger und Vorgänger erfüllen ihre jeweiligen Rollen nur in Abhängigkeit von den Gestalten, die dem Leser um des besseren Verständnis Willen am Beginn des Abschnittes erschienen sind, sie werden zu den Überschriften der folgenden Paragraphen: »§. 2. Leonardo da Vinci und seine Nachfolger; §. 3. Correggio und

⁹⁰Ebd., S. 700–701.

⁹¹Zu panoramatischer und dioramatischer Rede im 19. Jahrhundert s. Hess, 1977, bzw. Hess, 2011 sowie Fohrmann, 2005 und Fohrmann, 1989.

⁹²Macbeth, Act IV, Scene 1, Zeile 110–124. – Shakespeare, 1963, S. 119.

seine Nachfolger.«⁹³ Einzig die in §. 4. behandelten Künstler scheinen an keinen Übervater der Entwicklung angebunden: »Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto und andre florentinische Meister von verwandter Richtung.«⁹⁴ In den folgenden Paragraphen also findet sich nun zunächst eine Charakteristik des jeweiligen Meisters, etwa Raffaels:

Die Schönheit der Form als Ausdruck eines lauterer Zustandes der Seele, das harmonische Gleichmaas der inneren und äusseren Existenz, die hohe und ungetrübte Ruhe des Gemüthes, die aus solchem Verhältniss hervorgeht, bildet den eigentlichen Grundzug in Raphaels Kunst; seine Werke tragen das Gepräge der gediegensten Vollendung des Styles; sie stehen in ihrer Form der Antike zur Seite, aber sie sind zugleich von dem milden Geist des Christenthums beseelt, und umgekehrt zeigen sie das tief sinnige Streben des letzteren zur klarsten, classischen Ruhe umgestaltet.⁹⁵

So nimmt der Künstler diejenige Stelle ein, die in den ersten beiden Abschnitten die Völker eingenommen haben. Als sich auswickelndes Zentrum wird nun der Charakter des einzelnen Künstlers im Verlauf einer Karriere bestimmt. In Raffael verbindet sich der Geist des Christentums mit der formalen Vollendung der Antike. Diese Zurechnung auf eine hinter den Werken und hinter der Künstlerpersönlichkeit stehende Ursprungsgröße in Verbindung mit der durch die künstlerischen Anlagen und Einflüsse bedingten Brechung macht die Charakterisierung aus. Dabei bildet sich in Raffaels Karriere die Verlaufs- und Entwicklungskonstellation der Kunstgeschichte selbst nochmals im kleinen Maßstab ab:

Auch ist sie [d. i. die moralische Kraft / FW] der Grund, dass seine Werke nimmer ein Verweilen auf der einmal gewonnenen Stufe der Kunst, sondern einen steten Fortschritt erkennen lassen. Die neuere Forschung hat demnach die Zeit, in der die einzelnen seiner Arbeiten gefertigt sind, mit zuversichtlicher Genauigkeit, zum Theil bis auf Monate, bestimmen können; wir sind dadurch in den Stand gesetzt, den Gang seiner Entwicklung in allen, auch in den feinsten Abstufungen zu verfolgen, und es dürften hiebei wenigstens nur sehr vereinzelte Streitfragen noch zur Sprache kommen.⁹⁶

⁹³Kugler, 1842a, S. XXIII.

⁹⁴Ebd., S. 712.

⁹⁵Ebd., S. 718.

⁹⁶Ebd., S. 718–719.

Hier wird nochmals besonders deutlich, wie Kuglers Konzeption von Kunstgeschichte auf einer von einem historischen Apriori ausgehenden Entwicklungslogik aufbaut, von der aus die Werke selbst in eine dieser entsprechenden Ordnung gebracht werden können, wobei zumindest bei dem idealtypischen Beispiel Raffaels die Verbindung von Entwicklungsgang und Einzelwerk immer schon als feste Bezüglichkeit angenommen wird. Es ist diese Verbindung zwischen als Geist-Ereignis ablaufender Entwicklung und einzelnen Werken, die für Kugler die Grundbestimmung der Kunstgeschichte ausmacht. Insofern ist das Neue und Innovative an Kuglers Methodik, dass er vermittelt seines theoretisch-rhetorischen Arrangements die historisch-kritische Methode, wie Rumohr sie vertreten hatte, verabschieden kann. Werden geistige Entwicklung und Werk einmal wie hier am Beispiel Raffaels zur Deckung gebracht, so wird man nicht mehr über Quellenstudium und Archivarbeit zu einer wissenschaftlich gesicherten Geschichte der Kunst gelangen, sondern durch eine Kombination aus Anschauung und Divination:⁹⁷ »Streitfragen« dürften somit, wie Kugler bemerkt, nur noch »sehr vereinzelt« zur Sprache kommen. Die so betriebene Kunstgeschichte ist also ein sicheres Geschäft und der Rechenschaftsbericht innerhalb des Dienstverhältnisses, in das der preußische Beamte Kugler sein Projekt einbettet, wird daher positiv ausfallen. Dabei ist an Raffael idealtypisch sichtbar, wie die Entwicklungslogik bis auf die Ebene des Einzelwerkes hinunter fortgetrieben werden kann: »Uebrigens sind die einzelnen Werke, welche Raphael in Rom ausgeführt, wiederum als ebensoviel Stadien seines Entwicklungsganges zu betrachten.«⁹⁸ Wenn jedes Werk eine eigene Stufe der Entwicklung ausmacht, die neu zu beschreiben und zu erweisen wäre, deren geistige Grundlage immer neu und individuell beschreibbar sein muss, dann gerät auch hier wiederum die Gestalt des Ganzen aus dem Blickfeld. Kugler greift daher, nachdem er die Individualität der Bilder Raffaels auf diese Weise herausgestellt hat, wiederum darauf zurück, auf die Einzelwerke lediglich hinzudeuten:

Als größere Altartafeln sind endlich zu nennen: die Madonna von Fuligno (Vierge au donataire, 1511) in der Gall. des Vatikans; die Madonna del Pesce, zu Spanien im Escorial; die sog. Sixtinische Madonna, in der Gall. von Dresden, der freiste Erguss des raphaelischen Geistes; die Kreuztragung Christi, im Museum von Madrid; und die Verklärung Christi, in der Gall. des Vatikans, die letzte Arbeit von Raphaels Hand, erst nach seinem

⁹⁷Kugler, Franz Theodor, 1883. – Der anonyme Biograph Kuglers hebt besonders auf die »Ahnungsfähigkeit« Kuglers ab und versucht gerade darin, den bleibenden Wert der kuglerschen Schriften zu erweisen.

⁹⁸Kugler, 1842a, S. 723.

Tode völlig beendet, ein Werk, in welchem sich inhaltstiefe Symbolik und dramatisch bewegte Handlung zum erhabenen poetischen Ganzen verschmelzen.⁹⁹

Kuglers audiovisuelles Archiv

Bei dieser zweifachen Strategie von Geschichtserzählung, die gleichzeitig Darstellung jenes oft beschriebenen Ganzen der Kunstgeschichte ist, einerseits und der Hindeutungen auf das Einzelne andererseits, bleibt, dies wurde bereits herausgestellt, die konkrete Anschaulichkeit der individuellen Kunstwerke ausgeklammert. Es ist nicht ein einziges Werk in der Weise beschrieben, wie man es von einer Ekphrasis erwarten würde. Keines der kuglerschen Beispiele steht dem Leser dieses Handbuchs durch dessen sprachliche Kraft vermittelt vor Augen, wie man es bisweilen durchaus etwa von den Beschreibungen Vasaris oder Winckelmanns sagen könnte. Die Versinnlichung am einzelnen Beispiel bleibt daher allein dem Leser überlassen, der das Buch entweder als Reisebegleiter verwendet, wie es im Vorwort nahe gelegt ist, oder aber den zahlreichen Hinweisen auf Abbildungen in Stichsammlungen und Sammelwerken nachgeht, um dort die jeweiligen Beispiele in Reproduktion vor Augen zu haben. Dass Kugler selbst sich maßgeblich eines solchen Archivs von Stichen und Stichsammlungen bedient hat, steht außer Frage, da der Autor einer Weltkunstgeschichte anderenfalls ›die Welt‹ hätte bereisen müssen.¹⁰⁰

Zum ersten Mal ist hier das Ganze der Malerei in ihrer Entwicklung mit universalhistorischem Blicke dargestellt, in den wesentlichen Partien bereits nach Autopsie, was in jener Zeit der noch sehr beschränkten Reisen viel heißen wollte (erst unmittelbar vor Abfassung dieses Werkes hatte K. seinen Wanderungen durch Deutschland eine gründliche Bereisung Italiens hinzuzufügen vermocht); Anderes mußte nach den

⁹⁹Kugler, 1842a, S. 727.

¹⁰⁰Horst Bredekamp und Adam S. Labuda haben kürzlich auch die Bedeutung der Kunstkammer des Berliner Schlosses als Sammlung mit völkerkundlichen Beständen aus allen Erdteilen für Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* hervorgehoben. Im *Handbuch der Kunstgeschichte* jedoch findet sich kein Hinweis auf außereuropäische Objekte aus der Kunstkammer. Ebenso beschränkt Kugler sich bei seiner Beschreibung der Kunstkammer von 1838 auf die dortige »Kunst-Sammlung« und näherhin auf Werke der christlichen Kunst und erwähnt nur einführend Objekte aus anderen Kulturkreisen. Diese betrachtet er als »abweichende Sammlung«, in der sich »einzelne Gegenstände vorfinden, an denen eine wirklich künstlerische Durchbildung, wenn auch die einer mehr oder minder untergeordneten Stufe bemerklich wird.« Insgesamt läßt sich daher kaum eine Bildwissenschaftliche Erweiterung des Gegenstandsfeldes erkennen, denn Kugler stellt klar, er habe »das Ganze der Sammlung vorzugsweise aus dem Gesichtspunkte der kunsthistorischen Entwicklung betrachtet«. – Kugler, 1838, S. X und S. XV; Bredekamp und Labuda, 2010, S. 46f.

damals zugänglichen Abbildungen und kunstgeschichtlichen Darstellungen mitgegeben werden, wobei Kuglers Ahnungsvermögen ihn oft auf das glücklichste geführt hat.¹⁰¹

Die Kombination von Autopsie, zugänglichen Abbildungen und Ahnungsvermögen ist nicht nur Kuglers Rüstzeug, sondern scheint im Laufe des Jahrhunderts und wohl darüber hinaus zum wesentlichen Bestandteil der Arbeitsweise des Kunsthistorikers zu gehören, der eine allgemeine Geschichte der Kunst zu schreiben unternimmt. Kugler hat selbst immer wieder auf dieses Archiv hingewiesen, aus dem er seine Erkenntnisse maßgeblich bezogen haben muss. So weist er etwa angesichts seiner von ihm selbst als lückenhaft beschriebenen Kenntnis der Bauskulptur des 14. Jahrhunderts in Deutschland darauf hin, dass es ihm bisher »nicht vergönnt [war], den Grad ihrer Ausbildung (etwa im Verhältnis zu den italienischen Sculpturen des germanischen Styles) auf zureichende Weise zu bestimmen.«¹⁰² Unter diesem Vorbehalt, dass er also kein wirklich wissenschaftlich fundiertes Urteil zu geben vermag, versucht er aber dennoch die These, dass auch »bei den deutschen Werken dieser Art in der That, wie in der Architektur, eine höchst bewunderungswürdige Blüthe [erscheint], welche dem Aufschwunge der gleichartigen italienischen Sculptur (von der später) gewiss ehrenvoll zur Seite steht.«¹⁰³ So urteilen zu dürfen, erlaubt sich Kugler nach »einzelnen Werken des vierzehnten Jahrhunderts, von denen mir eine nähere Anschauung verstattet war oder von denen genügende Abbildungen vorliegen.«¹⁰⁴ Werkautopsie und Rezeption von Abbildungen werden damit austauschbar; als Quellen kunsthistorischer Erkenntnis treten sie in ein gleichberechtigtes Verhältnis. Der Kunsthistoriker urteilt aufgrund der Werke, die er selbst untersuchen konnte oder durch solche, die ihm aufgrund »genügender« Abbildungen bekannt sind. Damit ist zugleich ein Qualitätsmerkmal eingezogen: Die Abbildungen müssen genügen. Wie aber erkennt der Kunsthistoriker, dem die Werke aus eigener Anschauung nicht bekannt sind, ob die Abbildungen genügen, um sie einem kunsthistorischen Urteil zugrunde zu legen? »(Die Abbildungen in C. O. Müller's Denkmälern, Bd. I. t. IV. und V., nach früheren Zeichnungen, sind ungenügend[...])«¹⁰⁵ Worin auch immer die Bestimmung der Qualität der Abbildungen sich gründet, sie bezieht sich rein auf die Qualität der Wiedergabe als Abbild, ohne die etwaige künstlerische Qualität der Reproduktion zu würdigen. Man ist geneigt, auch den Grund dieser

¹⁰¹Kugler, Franz Theodor, 1883, S. 310.

¹⁰²Kugler, 1842a, S. 586.

¹⁰³Ebd., S. 586.

¹⁰⁴Ebd., S. 586.

¹⁰⁵Ebd., S. 199.

Bestimmung in Kuglers besonderem Ahnungsvermögen zu suchen, das ebenso gut als eine besondere Gabe ästhetischen Auffassungsvermögens wie als Erfahrung im Sehen benannt werden könnte. Zumindest befähigt es den Autor der ersten allgemeinen Kunstgeschichte, die Abbildqualität von Reproduktionsgrafiken ohne Vergleich mit dem Original zu bestimmen. Mit den vielfachen Hinweisen auf erhältliche Reproduktionen gibt Kugler hier nicht nur sein Archiv preis, er gibt ebenso einen Wegweiser durch die unübersichtliche Welt des Reproduktionsstichmarktes, empfiehlt quasi implizit, welche Abbildungen in Sachen Genauigkeit vorzuziehen sind: »Vgl. im Uebrigen die meisterhaften Darstellungen und Risse bei R. W. Billings, architect. Illustrations and account of the Temple Church, London.«¹⁰⁶

Nicht nur die Qualitätsunterschiede machen die Arbeit mit Reproduktionen kompliziert, sondern auch deren Verstreutheit. Auch wenn die an verschiedenen Orten aufbewahrten oder gar immobilen Denkmäler durch Stiche zum Vergleich nebeneinander gehalten werden können, so sind doch auch diese Reproduktionen nahezu ebenso verstreut wie die Werke selbst: »Grundriss bei Pococke, Beschreibung des Morgenlandes II, Taf. 4, T. – Richtiger bei Cassas, Voyage pitt. En Syrie. – Innere Ansicht bei Forbin, Reise nach d. Morgenlande, Taf. 20.«¹⁰⁷ Um einen Eindruck – hier von der Geburtsgrötte in Bethlehem – zu erhalten, sind verschiedene Werke zu konsultieren. Der kunsthistorische Überblickstext gibt so nicht nur Orientierung im Labyrinth der Kunstgeschichte, sondern auch in dem nicht minder unübersichtlichen Wirrwarr der Reproduktionen. Bereits Rumohr hatte auf diese Schwierigkeit hingewiesen, als er monierte, dass »die unmittelbare Anschauung geistvoller Kunsterzeugnisse durch den Kupferstich ersetzt wurde«.¹⁰⁸ Kuglers Hindeutungen auf das Einzelne, wie sie oben als Hinweise auf ein sichtbar-unsichtbares visuelles Archiv gedeutet wurden, beziehen sich daher nicht nur auf die Werke selbst, die als prinzipielle Sichtbarkeiten aufgesucht und untersucht werden können. Sie beziehen sich auch auf jene erhältlichen Abbildungen. Es ist bezeichnend, dass schon Kugler die Vermehrung der Abbildungen als genuines Forschungsdesiderat begreift, wenn er die Forschungslage der romanischen Architektur im Vergleich mit derjenigen der bildenden Kunst derselben Periode darlegt:

Es ist im Allgemeinen mehr von architektonischen als von bildnerischen Werken auf unsere Zeit gekommen, und wir können in diesen den Entwicklungsgang nicht nur in der Gesamtheit, sondern auch in seinen mannigfaltigen, nationalen und lokalen Unterschieden deutlicher

¹⁰⁶Kugler, 1842a, S. 542.

¹⁰⁷Ebd., S. 359.

¹⁰⁸Rumohr, 1827–1831, Bd. 3, 1831, S. 4., s. o. S. 25.

beobachten; sodann ist über die vorhandenen Architekturen, wenn auch immer noch nicht umfassend Genügendes, so doch beträchtlich mehr vorgearbeitet und durch Abbildungen anschaulich gemacht, als dies bisher für die Werke der bildenden Kunst geschehen ist.¹⁰⁹

Kugler nennt hier nicht nur die wissenschaftliche Bearbeitung mit der Anfertigung »genügender« Abbildungen in einem Atemzug und zählt somit beides gemeinsam zum Fortschritt der Kunstgeschichte als sich etablierender Disziplin innerhalb der allgemeinen Geschichtswissenschaft, er bestimmt zugleich das Maß an Anschaulichkeit eines bestimmten Werkes durch dessen Abbildungen: Erst durch Abbildungen werden die Werke anschaulich gemacht. Damit ist das bisher nicht abgebildete Werk als immer nur potentiell Sichtbares charakterisiert, das erst anschaulich zu machen ist und zwar durch Reproduktion. Schon in dem ersten nennenswerten kunsthistorischen Gesamtentwurf ist die Kunstgeschichte somit als eine Sichtbarkeit generierende Praxis angesprochen. Diese Generierung von Sichtbarkeit bzw. Anschaulichkeit ist aber bei Kugler – und dies ist angesichts eines nicht illustrierten Textes verwunderlich – an die Abbildung delegiert. Der Text selbst ist für eine kunsthistorische Darstellung – zumindest was den Bezug auf die Denkmäler angeht – erstaunlich wenig um anschauliche Schilderung bemüht. Vielmehr bleibt es bei jenen Hindeutungen, die ebenso gut auf die Werke selbst wie auf Reproduktionen hin gerichtet sind. Wo Kugler hingegen »Bilder malt«, tut er dies mit Bezug auf das, was er das Ganze nennt. So bilden, wie Hubert Locher richtig bemerkt, vor allem die »allgemeinen Bemerkungen«, die den jeweiligen Kapiteln vorangestellt sind, das Gerüst des Buches.¹¹⁰ Vor allem bilden sie aber auch das anschauliche Gerüst, denn hier ist der Ort, an dem Geister die Materie durchwehen und Kämpfe der verschiedenen Stile ausgetragen werden, während in den jeweiligen Hindeutungen auf das Einzelne für den Leser oft nur schwer nachvollziehbarere Kategorien wie etwa »eine grössere Derbheit in der Kopfbildung«¹¹¹ zur Anwendung kommen.

Die Struktur des kuglerschen Buches entwirft damit zunächst ein Ganzes der Kunstgeschichte, in der eine Entwicklung vorgezeichnet ist, die dann mit Beispielen zu belegen ist bzw. in die die verschiedenen Beispiele einzupassen sind, wobei die Beispiele selbst hinsichtlich ihres medialen Status unbestimmt sind. Es ist diese bereits im ersten Überblickswerk angelegte Unbestimmtheit, die die Kunstgeschichte für Reproduktionstechniken jeder Art öffnet. Werkautopsie jedenfalls, die für Rumohr noch absolute Ausschließlichkeit besaß, ist nunmehr nur noch einer der

¹⁰⁹Kugler, 1842a, S. 418–419.

¹¹⁰Locher, 2001b, S. 249–250.

¹¹¹So Kugler über die Gestalten des Andrea di Luigi. – Kugler, 1842a, S. 683.

möglichen Wege zur Geschichte der Kunst. Dass Kugler dennoch sowohl im Vorwort¹¹² als auch durch die Nachträge und Berichtigungen, die auf einer erneuten, erst kurz zurückliegenden Reise durch das Rheinland fußen, die Bedeutung der Autopsie herausstellt, mag dabei zwei verschiedene Funktionen haben. Es ist einerseits eine Konvention, die mit der Grundlegung der Disziplin durch Winckelmann vorgezeichnet ist, dass man sich auf den eigenen Augenschein zu verlassen habe.¹¹³ Dass aber die Kunstwelt in ihrer Gänze nicht bereist werden kann, ist jedem einleuchtend. Trotz aller Medialisierung also und trotz einer narrativen Struktur, die nicht vom einzelnen Kunstwerk ausgeht, sondern vom Ganzen, das, wie metaleptisch auch immer, dem Einzelnen logisch und historisch vorausgeht, bleibt die Werkautopsie das Ideal der kunsthistorischen Forschung. Allerdings wird die fehlende augenscheinliche Betrachtung bei den Fällen, in denen diese nicht stattgefunden haben kann, auch nicht vorgetäuscht.¹¹⁴ So wie Goethe durchaus eine auf Authentizität beruhende Lehre der Kunstbetrachtung entwirft und diese zugleich mit genauer Betrachtung von Reproduktionsgrafik verbindet,¹¹⁵ stehen Original und Reproduktion ohne schlechtes Gewissen nahezu gleichberechtigt nebeneinander. Dies aber kann nur dadurch geschehen, dass die Reproduktion zumindest systematisch entmedialisiert wird, während zugleich das Original als immer schon medialisiert begriffen wird, als uneigentliche Form eines vom Zentrum des Volkscharakters ausgehenden Ideals. Die an Reproduktionen herangetragene Kritik muss nämlich, wenn sie ihr Unterscheidungskriterium in der Differenz genügend/ungenügend sucht, davon ausgehen, dass es prinzipiell – und mit den verfügbaren Techniken – genügende Abbildungen geben kann. Technischer Fortschritt ist für Kugler damit einer der Wege zu in höherem Maße genügenden Abbildungen:

Endlich ist, als eine eigenthümlich bedeutsame Erscheinung, der Oelfarbendruck anzuführen, der jüngst von Liepmann in Berlin erfunden und durch sachverständige Untersuchung verbürgt ist; durch ihn werden nicht etwa colorirte Blätter, sondern wirkliche, in allem Farbeneffekt ausgeführte Gemälde zur vervielfältigten Darstellung gebracht. Für die Popularisirung der Kunst verheißt er somit noch ungleich bedeutendere Erfolge als die vorgenannten Gattungen. – Es ist augenscheinlich, dass eine so bedeutende Mannigfaltigkeit, eine so vielseitige Ausübung der vervielfältigenden Kunstgattungen einen namhaften und von den

¹¹²Kugler, 1842a, S. XII–XIII.

¹¹³Dilly, 1979, S. 96f.

¹¹⁴Karlholm legt eine solche Lektüre zumindest nahe. Karlholm, 2004, S. 144–145.

¹¹⁵Vgl. Birus, 2001.

früheren Epochen wiederum verschiedenen Einfluss auf die allgemeine Entwicklung der Kunst ausüben muss. Ohne diesen näher bestimmen zu wollen, ohne auch läugnen zu wollen, dass dieser Einfluss in manchen Beziehungen unvortheilhaft wirken könne, ist jedenfalls anzunehmen, dass dadurch eine früher nie geahnte Verbreitung des Kunstsinnes und der Freude an künstlerischer Darstellung hervorgebracht werde müsse. – In solchen Beziehungen ist hier auch auf die verschiedenen Instrumente hinzudeuten, die, in völlig maschinenmässiger Behandlung, zur Erzeugung selbständig bedeutender bildnerischer Darstellungen dienen, und deren Erfindung ebenfalls unserer Zeit angehört: so die Collas'sche Reliefcopiermaschine, so die Wunder-Erfindung unsrer Zeit, die Daguerrotype, u. A. m. Es versteht sich von selbst, dass es bei Maschinen-Arbeiten sich nicht um geistig künstlerische Interessen handelt; eine mehrfach verschiedene Rückwirkung derselben auf den Kunstbetrieb kann jedoch ebenfalls nicht ausbleiben.¹¹⁶

Es müsste in diesem Zusammenhang näher geklärt werden, wie eigentlich eine Medienkritik, wie sie angesichts von Reproduktionen und hier von Techniken und Apparaten vorgeführt wird, mit der Entwicklung der Kunst als einem in anderer Hinsicht medial gedachten geistigen Formgebungsprozess in Verbindung steht. Wenn bereits die Originale als bloße Beispiele und Belege eines als historisches Apriori vorausgesetzten Entwicklungsprozesses von Geist und Charakter fungieren; wenn also schon die Originale als bloß uneigentliche Bilder eines minimalen Ausschnitts des Ganzen fungieren, so ist es nicht verwunderlich, dass der Weg zur kunsthistorischen Totalitätskonstruktion ebenso gut über Reproduktionen eben dieser als uneigentlich behandelten Entitäten führen kann.

¹¹⁶Kugler, 1842a, S. 859–860. – Zum Ölfarbendruck vgl. auch Kuglers Rezension zu Liepmanns Beschreibung der Technik, die in der Juli-Ausgabe 1842 des Kunstblatts erschien: Kugler, 1842b, sowie Pietsch, 2006.

4. Carl Schnaase

Reisen, Schauen, Ordnen, Spekulieren – *Niederländische Briefe*

Als Franz Kugler seine erste Darstellung des noch jungen Ganzen der Kunstgeschichte unternahm, lag bereits ein Reisebericht vor, den Carl Schnaase 1834 unter dem Titel *Niederländische Briefe* veröffentlicht hatte. Es ist oft genug darauf hingewiesen worden, dass Schnaase mit seinem »großen Frühwerk«¹ die Aufgabe eines Reiseberichts im engeren Sinne bedeutend erweiterte. Verglichen mit Kunstreisen, wie etwa denen Johann David Passavants,² des späteren Waagen,³ oder auch Georg Forsters.⁴, berichtet Schnaase nicht nur über die Begleitumstände seiner Reise und die jeweiligen Kunstwerke, Sammlungen, Gebäude und Städte, die er besichtigt hat, sondern flicht geschichtsphilosophische und kunsttheoretische Reflexionen ein. Die Berühmtheit, die Schnaase mit seinen *Niederländischen Briefen* erreichte, geht denn auch mehr auf diese theoretischen Erörterungen zurück, denn auf die in den Briefen gemachten Mitteilungen hinsichtlich der besichtigten Kunstwerke.⁵ Dennoch werden auch diese scheinbar von dem Anlass der eigentlichen Reise so verschiedenen und selbstständig dastehenden Texte in den Verlauf und die Erzählung der Reise eingebettet.

Die Form des Reisebriefs fordert, wie man auch an Goethes *Italienischer Reise*,⁶ zuletzt noch als artifizielle Fiktion in Michel Butors *Der Zeitplan*⁷ studieren kann, dazu heraus, mit der Erzählung der erlebten Begebenheiten zugleich die Schreibszene bzw. die Schreib-Szene selbst zu reflektieren.⁸ Beides tritt dann in eine notwendige zeitli-

¹Karge, 1996, S. 295.

²Beispielsweise Passavant, 1831.

³Waagen, 1866–1867.

⁴Forster, 1979 – Zum Verhältnis der schnaaseschen Briefe zu Georg Forsters *Ansichten vom Niederrhein* s. Beyrodt, 1986.

⁵Karge, 1996, S. 295.

⁶Goethe, 1976.

⁷Butor, 1966.

⁸Den Begriff der Schreibszene hat Rüdiger Campe als »keine selbstevidente Rahmung der Szene, sondern ein nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste« eingeführt (Campe, 1991, S. 760). Dabei spielt gerade die Heterogenität der verschiedenen in der jeweiligen Szene verbundenen Elemente eine Rolle. In der von Martin Stingelin begründeten Publikationsreihe *Genealogie des Schreibens* sind seit 2004 die von Campe aufgeworfenen Fragen in einer Vielzahl von Fallstudien vertieft worden, wobei Stingelin hervorhebt, dass »die Praxis des Schreibens [. . .]

che Distanz von berichteter Zeit und Berichtszeit, die die unmittelbare Darstellung des Erlebnisses, wie in diesem Falle der Kunstrezeption immer neu durchkreuzt und ihre eigene Fingiertheit offenlegt.

Zwar vergingen mir hier die ersten Tage in jener schwelgenden Anstrengung des Schauens, der man sich an einem an Kunstschatzen so reichen Orte so leicht hingibt. Aber als der Kreislauf vollendet war, folgte auf die erste Periode des dunklen Genusses eine zweite der ordnenden Betrachtung, die leider wieder unverhältnißmäßig sich ausdehnt und Ihre Geduld auf neue Proben setzen wird.⁹

Für die Haltung des Kunsthistorikers ist es hier über jene zeitliche Distanz hinaus von besonderem Interesse, dass die »schwelgende Anstrengung des Schauens«, schon für sich eine merkwürdig paradoxe Formulierung, im Weiteren als »dunkler Genuss« verstanden wird, dem erst im Nachgang, die »ordnende Betrachtung« folgt. Ist also das schwelgende Schauen dunkel, so ist die erst nachfolgende, und das heißt auch nicht schauende, sondern bloß reflektierende Tätigkeit des Ordners dasjenige, was dann nachträglich Licht ins Dunkel zu bringen vermag. So bringt die kunsthistorische Tätigkeit erst Licht in die Sache, wenn diese selbst nicht mehr sichtbar vorliegt, zugleich aber lässt sie die Dinge, die sichtbar vorliegen, immer noch im Dunkeln. Die kunsthistorische Lichtspendung (be-)trifft daher niemals die Objekte selbst. Auf der Ebene des Textes werden beide Bereiche dann nochmals miteinander überblendet, wenn die ordnende Betrachtung die Geduld des Lesers

nicht allgemein definiert, sondern nur historisch und philologisch im Einzelfall nachträglich rekonstruiert werden« kann (Stingelin, 2004, S. 18). Stingelin greift dabei Campes implizit gemachte Unterscheidung von Schreibszene und Schreib-Szene auf, nach der die Schreibszene »die historisch und individuell von Autorin und Autor zu Autorin und Autor veränderliche Konstellation des Schreibens, die sich innerhalb des von der Sprache (Semantik des Schreibens), der Instrumentalität (Technologie des Schreibens) und der Geste (Körperlichkeit des Schreibens) gemeinsam gebildeten Rahmens abspielt, ohne daß sich diese Faktoren selbst als Gegen- oder Widerstand problematisch würden«. Von einer Schreib-Szene wäre dagegen die Rede, »wo sich dieses Ensemble in seiner Heterogenität und Nicht-Stabilität an sich selbst aufzuhalten beginnt, thematisiert und reflektiert« (ebd., S. 15). Die Ausrichtung dieser Forschungsreihe auch auf die technologischen Voraussetzungen von Schreiben, etwa der Arbeitsgang von Manuskripterstellung, Satz und Korrektur, der die jeweiligen Schreibszenen bestimmt, kann hier weiterverfolgt werden (s. auch Giuriato, 2005). Zentral ist jedoch, dass die kunsthistorische Schreibszene, so wie sie im Folgenden von Schnaase (s. u. S. 79) aber auch von Kugler (s. u. S. 167) beschrieben wird, den Bruch zwischen Betrachtung und Reflexion offenbar werden lässt, die Tatsache also, dass man nicht zugleich Schauen und Schreiben kann. Von besonderem Interesse ist dabei der Umstand, auf den bereits Campe hingewiesen hatte, dass gerade in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Textformen, in denen Schreibszenen über das Datum reflektiert werden (etwa der Briefroman) eine besondere Konjunktur hatten. Schnaase schließt mit der Form des Reisebriefes an diese Tradition an.

⁹Schnaase, 1834, S. 189.

strapaziert. So vollzieht sich diese Betrachtungsform im Text und als Text und die Zeit, von der hier die Rede ist, ist nicht mehr die des Schauens in der Galerie, sondern die des Lesens. Somit wird dem Text aber zugleich eine Anschaulichkeit zugesprochen (ordnende Betrachtung), die jedoch nur innerhalb des Texts zu haben ist und die nicht im Angesicht der so geordneten Werke stattfindet.

In eben dieser, in der Schreibszene begründeten Entfernung von den Werken sind auch solche Passagen entwickelt, in denen es um die umfassenden kunstgeschichtlichen Zusammenhänge geht. Schnaases Ausführungen zur Landschaftsmalerei im dritten Brief, ebenso wie diejenigen zur Genre-Malerei, knüpfen sich an den Besuch des Autors im »Moritzhaus«¹⁰ (Mauritshuis) in Den Haag. Dabei zeigt sich das Museum selbst als noch ungeordnete Sammlung von Kostbarkeiten, »dem Vielen, das von den Wänden her, unabweislich und doch verwirrend, auf Sie eindringt«.¹¹ Dieses ungeordnete und bedrängende Viele gibt zwar Anlass für weitergehende Betrachtungen, aber diese werden zunächst suspendiert: Die »Betrachtungen, die in mir [...] hier allmählich reifen, und die Relation über das Einzelne der Sammlung will ich mir für künftige Briefe versparen und Sie heute nur wie ein Lohndiener vor namhafte Curiositäten hinführen und dann weiter treiben.«¹² Es sind insbesondere die beiden Hauptstücke der Sammlung, Rembrandts *Anatomie*¹³ und Potters *junger Stier*,¹⁴ die einer kurzen Beschreibung unterzogen werden, bevor die weiteren Abteilungen der Sammlung kurz charakterisiert werden. Schnaase schließt daran einige Überlegungen zu unterschiedlichen Sammlungsstrategien an, wobei er insbesondere zwischen italienischen, deutschen und holländischen Sammlungen zu unterscheiden weiß und die Mängel holländischer Sammlungen betont, die weder einen Schwerpunkt auf die Geschichte der regional-lokalen Kunstproduktion (wie in Italien) legen, noch eine globale Sammelleidenschaft der Kunst aller möglichen Nationen entwickelt haben,¹⁵ bevor er zur weiteren Beschreibung der Stadt übergeht.

Die Sammlungen in Holland, das Mauritshuis nicht ausgenommen, bilden eigentlich also gar keinen günstigen Ausgangspunkt für allgemeine Reflexionen über die Geschichte der Kunst. Was sie aber bieten, sind Anregungen, und zwar zu weitergehenden Fragen; sie stellen dagegen keine Antworten bereit: »Unter den Schätzen der Galerie haben mich zuerst die Landschaften vorzugsweise beschäftigt

¹⁰Ebd., S. 19.

¹¹Ebd., S. 20.

¹²Ebd., S. 20.

¹³Rembrandt, Harmensz van Rijn, *Die Anatomiestunde des Dr. Nicolaes Tulp*, 1632, Öl auf Leinwand, 169,5 x 216,5 cm, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Den Haag.

¹⁴Paulus Potter, *Der junge Bulle*, 1647, Öl auf Leinwand, 235,5 x 339 cm, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Den Haag.

¹⁵Ebd., S. 22.

und manche Betrachtungen angeregt. Ehe ich diese mittheile, lassen Sie mich ordnen, was ich hier gesehen habe.«¹⁶ Ordnung bedeutet hier chronologische Ordnung. Beginnend mit Savery und Breughel¹⁷ über Elsheimer¹⁸ gelangt Schnaase so zunächst zu den Gebrüdern Both, die er mit Claude Lorrain vergleicht, weil sie »die Wirkung der Natur im Großen, das musikalische, dunkle Gefühl allgemeinen Einklanges«¹⁹ suchten, während Pynaker und Wynants sich dann wieder auf die Einzelheiten zu konzentrieren beginnen. Moucheron wird wiederum als Nachfolger Lorrains vorgestellt. Bis hierhin hat Schnaase zwar keinerlei Zweifel an dem Umstand aufgenommen lassen, dass mit Ausnahme Lorrains die beschriebenen Bilder auch in der Galerie hängen, aber die Hängung selbst kommt ebensowenig zur Sprache wie die Rezeptionssituation. Dies ändert sich erst bei dem Beispiel Ruisdael. Hier wird die Dramaturgie quasi umgekehrt:

Wenden wir uns von hier zu einem gegenüberhängenden, fast gleichzeitigen Bilde, so nimmt die Empfindung einen sehr verschiedenen Ton an. Hier ist es Nacht. Durch das enge waldige Thal drängt sich ein Bach, mühsam über Felsblöcke sprudelnd. Hinter der Capelle auf der Höhe des einen Ufers steht der Mond. Wir sehen ihn nicht selbst, aber ein scharfes Licht trifft den Bach da, wo er hervortritt, und blitzt auf den gebrochenen Wellen. Jenseits fallen nur einzelne Strahlen auf das dunkle Grün der starken Tannen, deren scharfe Aeste gegen den helleren Himmel hervortreten. Kein lebendiges Wesen ist sichtbar, und nichts umher bricht die Einsamkeit der Nacht, in der wir das Rauschen des Baches stärker zu hören glauben.²⁰

Die durch den Zeigegestus (»wenden wir uns zu«) betonte Zäsur leitet eine Ekphrasis ein, die im Gegensatz zu den vorherigen Beschreibungen den Umstand, dass es sich überhaupt um ein Gemälde handelt, vergessen lässt. »Hier ist es Nacht.« Während der Betrachter bei der vorhergehenden Beschreibung des Moucheron-Bildes noch als interne Fokalisierungsinstanz²¹ eingeführt ist (»Und dem Beschauer theilt sich jenes Abendgefühl des Wanderers mit«.²²), geht das »Wir«, das sich zuerst dem Bilde zuwendet, nahtlos über in ein »Wir«, das zwar nicht den Mond, aber dessen

¹⁶Schnaase, 1834, S. 25.

¹⁷Ebd., S. 25.

¹⁸Ebd., S. 26.

¹⁹Schnaase, 1843–1879, Bd. 1, 1848, S. 28.

²⁰Schnaase, 1834, S. 30. – Jacob van Ruisdael: *Kapelle bei einem Wasserfall*, ca. 1670, Öl auf Leinwand, 69 x 53,2 cm, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Den Haag.

²¹Genette, 1994, bes. S. 134–138.

²²Schnaase, 1834, S. 30.

Licht sieht, und das schließlich das Rauschen des Baches stärker zu hören glaubt. Den Höhepunkt der chronologischen Ordnung der vorausgesetzten Entwicklung akzentuiert Schnaase durch eine Intensivierung der Darstellungsmittel, die einen nach der trockenen Ordnung des zuvor gesehenen Materials unerwarteten Spannungsbogen erzeugt. So wird auch der Künstler hier zum einzigen Mal erst nach der Beschreibung genannt: »Sie errathen wohl den Maler, es ist Jakob Ruysdael«.²³ Von hier aus kann die Entwicklung der Landschaftsmalerei dann nicht mehr fortschreiten (»Ruysdaels und Claude's tiefere Auffassung ließen nicht viel Nachfolge zu«.²⁴), sie wendet sich wiederum dem Einzelnen zu, und zwar mit Potter und Wouvermans. Hieran schließen sich dann die Seestücke an und bilden den Abschluss einer geordneten Wiedergabe der »älteren landschaftlichen Schule«. Zeitgenössische Gemälde lässt Schnaase mit dem Hinweis außer Acht, sie hätten ihn völlig kalt gelassen.²⁵

Schnaase gibt also eine chronologische Ordnung dessen an, was er bei seinem vorherigen Besuch im Mauritshuis gesehen hat, und verbindet dies mit Vergleichen oder zumindest Vergleichsmomenten mit Bildern und Künstlern, die er andernorts gesehen haben muss, mit Claude Lorrain und Balthasar Denner. Die neue Ordnung also entfernt sich einerseits von der Ordnung der Galerie, andererseits ist auch die Erfahrung, auf die die neue Ordnung sich gründen kann, nicht die in der Galerie gemachte Erfahrung, auch wenn diese dazu den Stimulus gegeben haben mag, denn sie hat ja »manche Betrachtungen angeregt.«²⁶ Die historisch-chronologische Ordnung ermöglicht sodann weitere Anregung zu weiteren Betrachtungen:

Während ich den landschaftlichen Vorrath der hiesigen Sammlung mir historisch ordnete, kam die Frage in Anregung, warum diese Gattung erst so spät in voller Bedeutung erst im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts entstanden sey, da doch das Gefühl für die Natur so leicht eine künstlerische Darstellung anregen mußte.²⁷

Dies nun ist ein dritter Schritt, der nochmals weiter von der Galerie und den darin aufgehobenen Gemälden fort führt. Es ist die geschichtsphilosophische Erörterung des Ursprungs und der Entwicklung der Landschaftsmalerei als fortschreitender Naturaneignung im Kontinuum einer Weltkunstgeschichte, die sich ausgehend von einer These der Naturdarstellung als einer der Physiognomik²⁸ analogen Ausprä-

²³Ebd., S. 30.

²⁴Ebd., S. 31.

²⁵Ebd., S. 33.

²⁶Ebd., S. 25.

²⁷Ebd., S. 33.

²⁸Ebd., S. 36. – »Der Geist [...] muß sich zu ihr [d. i. die Kunst / FW] verhalten, wie die Seele zu ihrem Körper, die ihn in allen Theilen durchdringt und in ihm sich vollständig aussprechen kann.

gung eines Volksgeistes vollzieht.²⁹ Nur lässt sich diese Prämisse für die folgende Entwicklungsthese im Text, zumal im unillustrierten, nicht adäquat vorführen:

Fragen sie mich aber, wie es möglich sey, in den landschaftlichen Formen den Volksgeist auszusprechen und zu unterscheiden, so könnte ich Sie zunächst wieder auf die menschliche Gestalt verweisen, in der ebenfalls die bewegte Miene und was sonst schon im Leben Ausdruck des Geistes ist, weniger Bedeutung hat als die festere Form, bei der der innere Zusammenhang auch nicht sogleich einleuchtet. Indessen dürfte sich dieser Zusammenhang bei der Landschaft leichter als selbst bei der menschlichen Bildung aufzeigen lassen; nur freilich ist dieß, in schriftlicher Erörterung und wenn man nicht sogleich die Form im Bilde aufzeigen kann, zu schwierig.³⁰

Die feste Form³¹ muss also aus dem Zufälligen des Beweglichen auch in der Landschaftsmalerei extrahiert werden. Dies aber lässt sich nur über das Zeigen am Bild, durch den Rekurs auf Sichtbares anschaulich machen. Da es aber um eine Unterscheidung geht, die auf Landschaften unterschiedlicher Herkunft allgemein anzuwenden ist, lässt sich die Gültigkeit der Aussage ebenso gut an anderen Bildern vorführen, wenn auch durch die Entfernung zum Brief- bzw. Buchleser nicht einfach zeigen: »Vielleicht aber werden Sie mich schon näher verstehen, wenn Sie selbst versuchen, nach diesen Andeutungen in Bildern italienischer und deutscher Landschaften die Züge des verschiedenen Volkscharakters in den landschaftlichen Formen wiederzuerkennen.«³²

Dies einmal vorausgesetzt, kann Schnaase nun die Erzählung einer Weltkunstgeschichte der Landschaftsmalerei beginnen,³³ die von einer geistigen Aneignung des Naturgefühls ausgeht: 1. Periode: Einzelheiten der Natur als Poesie bei den Hebräern, 2. Periode: Einzelheit der Naturdinge als Allegorie in der menschlichen Gestalt bei den Griechen (Skulptur), 3. Periode a): Natur erstmals als ganzheitliche, aber geordnete Größe aufgefasst in der gotischen Architektur, 3. Periode b): tiefere

Die Schönheit ist also physiognomisch; sie setzt die Uebereinstimmung des Inneren und Aeüßeren, die in der wirklichen Welt und namentlich bei dem Menschen nur möglich ist, und nur in seltenen Fällen vollkommen erscheint, nothwendig voraus.«

²⁹Schnaase, 1834

³⁰Ebd., S. 40.

³¹Was Schnaase die »feste Form« nennt, bestimmt sich hier analog zur Funktion der »festen Theile« in Johann Caspar Lavaters Physiognomik, die er als die sichereren Anhaltspunkte für menschliche Charaktereigenschaften bestimmt. – Siehe Geitner, 1996.

³²Schnaase, 1834, S. 40.

³³Ebd., S. 44–45.

Auffassung der Natur im Minnesang, 3. Periode c) Verbindung jugendlicher Freude an der heiteren Natur (3.b) mit dem ordnenden Sinn (3.a) in der Eyckschen Schule. Im Laufe des 16. Jahrhunderts beginnt sich die Landschaft dann nach und nach von den historischen und allegorischen Figuren zu befreien, um schließlich mit den »Zeitgenossen Rubens« erstmals selbstständige Bedeutung zu erlangen. An diesem Punkt kehrt Schnaase abermals zur Sammlung im Mauritshuis zurück:

Höchst verschieden von diesen Inkunablen der Landschaftsmalerei sind die Arbeiten der Meister, die ich oben als die ältesten der hiesigen Sammlung angeführt, der Zeitgenossen Rubens, welche gegen das Ende des sechszehnten Jahrhunderts geboren die Reihe der eigentlichen Landschaftsmaler im neueren Sinne eröffnen.³⁴

Insbesondere bei Breughel und Savery erkenne die Malerei »in der Natur noch nicht den Geist der einzelnen Länder, sondern nur, im Allgemeinen, die fruchtbare allernährende Erde.«³⁵ Erst die folgende Generation habe mit Elsheimer, Brill und Both die italienische Landschaft als besondere Landschaft in der Malerei erschlossen und sei über die allgemeinen Paradieslandschaften der Vorgängergeneration hinausgegangen.

[Sie] sind aber nur die Vorläufer eines Meisters, der die Auffassung der italienischen Natur in diesem Sinne vollendete, des Claude Lorrain. Mit ihm waren die Lehrjahre der Landschaftsmalerei beendet, sie hatte die Meisterschaft erreicht und erlangte unter seinen Händen einen Ernst, wie ihn bisher nur die historische Malerei gehabt hatte.³⁶

Damit ist der wesentliche Innovationsschritt und Höhepunkt einem Meister zugeschrieben, der im Mauritshuis nicht zu sehen war. Erst mit Ruisdael, der die Epigonen, die Lorrains Darstellung der italienischen Landschaft wiederum als Merkmale allgemeiner Schönheit missverstanden, überwindet und die nordische Landschaft mit der gleichen Ursprünglichkeit des Charakters auffasst, knüpft er wiederum an das auf der Reise Gesehene an.

Die kunsthistorische, kunsttheoretisch informierte Reisebeschreibung lässt sich so als eine elliptische Bewegung fassen, in der sich der Text in immer neuen kreisenden Bewegungen vom Gesehenen entfernt, um sich ihm unter einem neuen Blickwinkel wiederum zu nähern. Die eindringende anschauliche Fülle wird in einem ersten

³⁴Ebd., S. 50.

³⁵Ebd., S. 50.

³⁶Ebd., S. 51.

Schritt nachträglich geordnet. Im Zentrum der distanzierenden Ordnungstätigkeit, das ein von der Galeriehängung unterschiedenes Raster über den Bestand legt, evoziert der Text dann aber wiederum das Galerieerlebnis als mit dem abwesenden Leser teilbares Geschehen, wenn von Ruisdaels *Kapelle mit Wasserfall* die Rede ist. Die Ordnung gibt im zweiten Schritt die Anregung zu einer kunsttheoretischen Positionierung (Physiognomik), deren anschauliche Evidenz der Leser in dezidiert beliebigen Landschaftsbildern nachzuvollziehen hat. Die darauf folgende historische Entwicklung versteht sich selbst als kunstphilosophische Spekulation, die zunächst ganz von den Landschaftsbildern fortführt, nämlich zu den hebräischen Psalmen, den griechischen Statuen und den Gemälden der Eyckschen Schule, um dann mit Lorrain, dem großen Abwesenden, den ersten Höhepunkt der Landschaftsmalerei zu feiern. Schließlich kehrt eben diese Reflexion über den nordischen Höhepunkt Ruisdael als Verfallsgeschichte des 18. Jahrhunderts zurück in die Galerie. Weit mehr als nur die Mitteilung von Kuriositäten auf der Reise, oder jenen ›Berichten von Kunstwerken in XY‹ versuchen die Briefe somit das Gesehene in einen Kontext zu stellen und, wie Schnaase im Vorwort selbst bemerkt, »Beiträge zur Philosophie der Geschichte«³⁷ zu liefern.

Schnaase macht dabei explizit den Umstand deutlich, dass jene philosophische Spekulation sich von den Kunstwerken entfernen muss, um später zu ihnen zurückzukehren. So wird das Galerieerlebnis selbst als zu verwirrend geschildert, während erst die nachträglich hergestellte Ordnung die Spekulation ermöglicht, die dann das konkrete einzelne Bild wieder mit derjenigen historischen und ästhetischen Bedeutung aufladen kann, die ihm erst aus der Geschichtsreflexion zukommt. Schnaase hat damit gewissermaßen die kuglersche Forderung einer leben- und wissenspendenden Blickzirkulation,³⁸ die vom Einzelbild zum Ganzen und wieder zurück kreist, im Vorhinein nicht nur eingelöst, sondern sogar reflektiert, indem er der Geschichtsphilosophie einen Doppelstatus zuschreibt, »einer Disciplin, welche eben so sehr Erfahrungswissenschaft wie a priori ist, und für welche die Gestalt der Kunstgeschichte eine unbestrittene Wichtigkeit hat«.³⁹ Diese Zuordnung zeigt dann aber zugleich ein eindeutiges Hierarchieverhältnis: Die Gestalt der Kunstgeschichte hat Bedeutung für die Philosophie der Geschichte. Während Kugler also Kunstgeschichte im Dienste der allgemeinen Geschichtswissenschaft betreibt, betreibt Schnaase sie als Hilfswissenschaft einer Geschichtsphilosophie.

³⁷Schnaase, 1834, S. V.

³⁸Der Kunsthistorische Blick zirkulierte bereits in Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* zwischen Ganzen und Einzelem, wobei die Verbindung bei Schnaase aber deutlich komplexer gestaltet ist; s. o. S. 41.

³⁹Ebd., S. V.

Dass Schnaase die für eine spekulative Geschichtsphilosophie der Kunst oder Philosophie der Kunstgeschichte notwendige Distanzierung von den einzelnen Objekten sehr genau bewusst ist, zeigt die den berühmten 16. Brief rahmende Schreibszene. Die Reise nach Lille und Tournay und die dort gesehenen, wenig eindrucksvollen Kunstwerke veranlassen Schnaase dazu, über die Bedeutung der Sprache für die jeweilige Qualitätsstufe der Kunst nachzudenken und folgende Hypothese aufzustellen: »Es scheint eine nothwendige Theilung der Arbeit unter diesen christlichen Nationen zu seyn; jede sollte ihr besonderes Feld haben, um es darin um so weiter zu treiben und die andern daran vorthellen zu lassen.«⁴⁰ Der Brief vertröstet den Leser aber sodann auf einen späteren Zeitpunkt, an dem vielleicht eine nähere Ausführung der Hypothese folgen mag.

So dachte ich gestern, die Götter aber hatten es anders beschlossen. Beim Erwachen fand ich heute ein Uebel am Fuße, das ich einige Tage lang nicht geachtet, bedeutend verschlimmert, so daß ich den Wundarzt rufen lassen mußte, und nun bin ich für heute und morgen wenigstens an das Zimmer gefesselt. Nicht genug, daß ein Theil der Gegenstände, die mich hier interessiren, unzugänglich ist, sondern ich bin nun auch von den andern zurückgehalten. So scheint ein böser Dämon die letzten Tage meiner Reise zu beherrschen; da indessen in jedem Uebel auch etwas Gutes liegt, so erhalte ich dadurch Muße, und Ruhe jene Gedanken über die Theilung der Arbeit unter den Völkern, die mir während der Reise aufgegangen waren, und die ich gestern nur andeuten konnte, weiter auszuführen.⁴¹

So ist also ein Übel am Fuße der Anlass für eine der elaboriertesten Kunstphilosophien des frühen 19. Jahrhunderts. Der Kunsthistoriker muss – auch wenn er Schnaase heißt und sein Hang zum Philosophieren bestens bekannt ist – erst von äußeren Umständen vom Schauen abgehalten werden, um tatsächlich weitergehende Reflexionen anzustellen. Diese Reflexionen sind denn auch mit das Abstrakteste, was ein Kunsthistoriker im weiteren Verlaufe des 19. Jahrhunderts an kunsttheoretischer Grundverständigung angestellt hat. Zugleich ist es aber auch der möglicherweise konziseste Entwurf einer Weltkunstgeschichte, die einen nicht mit dem hegelschen Geistbegriff zu verwechselnden Begriff einer in Völkerschaften geteilten Geist-Metaphysik entwickelt.⁴²

⁴⁰Ebd., S. 442. – zur »Arbeitsteilung unter den Nationen« vgl. bes. Karge, 1996.

⁴¹Schnaase, 1834, S. 443.

⁴²Zur Problematik der Hegel-Rezeption Carl Schnaases s. Prange, 2004, S. 137-146. Schnaase, so Pranges Analyse, habe zwar das hegelsche System rezipiert, sei aber in seiner kunsthistorischen

Sowohl die Ausgangsüberlegung einer Arbeitsteilung unter den Völkern⁴³ als auch das Einstiegstheorem »Verhältniss der Künste zueinander«⁴⁴ verraten ein relationstheoretisches Verfahren. Statt von festgefügtten Volkscharakteren auszugehen, die die verschiedenen Kunstvölker beherrschen, die also nicht weiter befragbar hinter den künstlerischen Erscheinungen stehen, beginnt Schnaase grundsätzlicher: auch der Volksgeist selbst ist eine historische Bedingung und auch nach seinem Sosein muss historisch gefragt werden.

Das gesamte System baut auf der Unterscheidung Natur/Geist auf, einem Gegensatz, der letztlich kulminiert in einem religiösen Geist, für den die Natur mit allen Tätigkeiten und Erzeugnissen niederstufiger Geister angereichert ist. Die Aufgabe der Kunst »ist die Vermittlung dieser vollen Mannichfaltigkeit des sinnlich geistigen menschlichen Lebens mit der Einheit des religiösen Geistes.«⁴⁵ Daraus ergibt sich eine Mittelstellung der Kunst zwischen der »unendlichen Vielfalt der Welt« und der »Einheit des Geistigen«. Mit beiden ist sie jedoch nicht zu verwechseln, sondern sie ist »die Mitte beider, ein Reich vollkommener Ordnung«.⁴⁶ Das ist die erste starke These: Die Kunst selbst ist nicht, wie es doch erscheinen könnte, ungeordnete Zufälligkeit, sondern sie ist vollkommene Ordnung und diese Ordnung ergibt sich aus nichts anderem als aus dem Gegensatz von Geistigem und Materielltem, den sie zu vermitteln sucht. Als solche Vermittlerin entwickelt sich die Kunst in verschiedene Richtungen: Die eher zum Materiellen neigende Seite ist die der bildenden Kunst, die eher zur geistigen Seite neigende die Musik und die beides Vermittelnde ist die Poesie. Begründet wird dies unter anderem mit einer bereits in Kants transzendentaler Ästhetik vorgeprägten Unterscheidung von innerem und äußerem Sinn, also von den beiden transzendentalen Anschauungsformen a priori, dem Raum und der Zeit. Die bildende Kunst, sagt Schnaase, ist vornehmlich die Kunst des Raumes, die Musik vornehmlich die der Zeit. Die Poesie aber vermag sich gleichermaßen auf beides zu beziehen. Es wäre zu überlegen, ob nicht diese Mittelstellung der Poesie zugleich auch der theoretische Ort des kunsthistorischen Textes ist, der eben diese Vermittlungsaufgabe zwischen Materielltem und Geistigem in doppeltem, nämlich sowohl im medialen wie im pädagogischen Sinne wahrnimmt. Das mit jener Ver-

Praxis eher einer von Kant und Schelling beeinflussten Konzeption treu. Zudem vollzieht er insbesondere Hegels Bewegung vom Volks- zum Weltgeist nicht mit, so dass ein Volksgeistbegriff herderscher Prägung auch dort wirksam bleibt, wo (wie im Mittelalter) die Rede von einem selbstidentischen Volksgeist der einzelnen Nationen konzeptuelle Probleme aufwirft. Vgl. u. S. 120.

⁴³Vgl. hierzu vor allem Karge, 1996.

⁴⁴Schnaase, 1834, S. 443.

⁴⁵Ebd., S. 444.

⁴⁶Ebd., S. 445.

mittlung implizit verbundene pädagogische Projekt findet sich an zentralerer Stelle später in den Konzeptionen von Lübke und Grimm wieder.

Schnaase führt damit eine Engführung und Begründung des doppelten Kollektivsingulars »Kunst« vor, indem er die in der Kapitelüberschrift »Verhältniß der Künste zu einander«⁴⁷ enthaltenen Künste in eine komplexe, dreifach gegliederte, aber eine Kunst überführt: »die Scheidung dieser drei Kunstrichtungen, der poetischen, bildlichen und musikalischen begründet also die Kunst.«⁴⁸ Was nun folgt ist ein Re-Entry der Unterscheidungskriterien von Raum und Zeit, respektive materieller und geistiger Seite der jeweiligen Richtungen in jede einzelne Gattung:

In jeder dieser drei Richtungen bleibt daher die ganze Aufgabe der Kunst, das Wirkliche mit dem Geistigen zu verbinden. Dieselbe Scheidung, welche zuerst im ganzen Gebiete statt fand, muß daher auch in jeder einzelnen Richtung eintreten. In jeder sondern sich drei Gattungen, von denen die erste mehr an der Wirklichkeit haftet, d. h. hier an dem Elemente derselben, in welchem diese Richtung arbeitet, die mittlere den eigenthümlichen Geist der Kunst, die Versöhnung, in diesem besonderen Stoffe rein ausspricht, die letzte die reichste Entwicklung in dieser Richtung zeigt.⁴⁹

Danach ist innerhalb der bildenden Kunst die Architektur die dem Raum zugeordnete Kunst, die Malerei dagegen ist die am wenigsten materielle Gattung, während die Skulptur im Zentrum der Vermittlung steht. In der Poesie verhält es sich ebenso mit Epos, Lyrik und Drama. In der Musik noch einzelne Gattungen zu unterscheiden, fällt Schnaase offensichtlich schwer, er versucht aber, die Unterscheidungen auch hier mit rhythmischer, melodischer und harmonischer Musik einzuführen.

Der so zum Ursprung der Künste und Gattungen erklärte Gegensatz von Geist und Natur wird aber dann zugleich zum Motor künstlerischer Entwicklung. Schnaase konstruiert hier gänzlich von konkreten Beispielen oder Hinweisen abgelöst drei ideale Epochen, in denen sich die Kunst von einer anfänglichen architektonischen Stufe über eine lyrische bis hin zur harmonischen Stufe entwickelt. Es sind also die beiden äußeren Enden der zuvor aufgefächerten Gattungssystematik Architektur und Harmonie sowie die Mitte der Mitte, die Lyrik, die den historischen Verlauf kennzeichnen. Dabei wird die architektonische Epoche als die der schroffen Gegen-

⁴⁷Ebd., S. 443.

⁴⁸Ebd., S. 445.

⁴⁹Ebd., S. 447.

sätze (Äußerlichkeit!), die lyrische als die der Entsprechung von innerer Natur und äußerer Form der Kunstgegenstände verstanden.

Endlich auf der dritten Stufe steht eigentlich keine Kunst mehr für sich allein, jede hat auch den Geist der andern in sich aufgenommen. In jeder sind größere Massen in architektonischen Verhältnissen, einzelne hervortretende Gestalten in plastischer Sonderung, alles endlich in harmonischer Verbindung. Die Malerei und die Musik sind in ihrem Inhalte poetisch, jene gibt Töne in Farben, diese malt ohne Formen und in der Poesie finden sich beide vereint. Jede höhere Stufe ist daher geistiger als die andere; in der ersten herrscht noch das körperliche, sondernde Element vor, in der zweiten das Gefühl des Einzelnen, in der dritten die Verschmelzung. Sie sind daher am besten als architektonische, lyrische und harmonische zu bezeichnen. Auf jeder aber finden wir die Spuren einer Wechselwirkung, am meisten auf der höchsten. Die Gattungen der Kunst sind also Glieder eines organischen Ganzen und bedingen sich gegenseitig.⁵⁰

Die dritte harmonische Stufe ist also von einer inneren Aufgliederung der einzelnen Künste bestimmt, die bereits die abstrakte Malerei in den Plan zunehmender Vergeistigung einbezieht. Hans Sedlmayr wird diese Geschichte der Moderne später mit einem umgekehrten kulturkritischen Vorzeichen schreiben.⁵¹ Wichtig erscheint an dieser Geschichtskonzeption vor allem, dass Schnaase ein in sich logisches, abgeschlossenes und Vollständigkeit suggerierendes historisches System der Kunst entwirft, das nicht von empirischen Untersuchungen abhängig ist. Es nimmt keine andere Prämisse an als den Gegensatz von Geist und Natur oder Wirklichkeit, aus der sich eine trinär geordnete Gattungssystematik ergibt, deren jeweilige Teile durch eine Re-Entry Operation der Systematik selbst aufgefächert werden, um so eine Komplexität zu generieren, die auf eine Verlaufsannahme abgebildet zugleich das historische Gerüst einer Entwicklung darstellen kann. Sein »organisches Ganzes« der Kunstgeschichte betrifft die in der Theorie ideal verteilten Teilsysteme der Kunst, die sich in einem Verhältnis wechselseitiger Bedingung befinden, »in dem kein Glied fehlen darf, ohne daß die andern leiden«.⁵²

Von diesen Prämissen ausgehend ist es konsequent, die »Anlagen« zur Kunst nicht anders denn als »allgemeine Anlage [...] des menschlichen Geistes überhaupt«⁵³ zu

⁵⁰Schnaase, 1834, S. 449.

⁵¹Sedlmayr, 1948.

⁵²Schnaase, 1834, S. 450.

⁵³Ebd., S. 451.

verstehen, denn damit ist die »Eine Kunst« auf die »Eine Anlage«⁵⁴ zurückgeführt und zu einer anthropologischen Konstante von strengster Notwendigkeit erklärt. Eine geschichtliche Entwicklung lässt sich so aus den jeweiligen Wechselwirkungen gegenseitiger Beeinflussungen seitens der verschiedenen Kunstvölker erklären. Dies funktioniert nach einem dialektischen Modell, das auf dem physikalischen Gesetz von Anziehung und Abstoßung basiert.

Bei den Himmelskörpern, im Raume, heben beide Kräfte sich auf und bringen ein ewiges Umkreisen hervor; hier aber, auf geistigem Boden, können sie nur nach einander wirken und es ergeben sich daher große Perioden, in welchen die einzelnen Künste erst sich abstoßen, zerstreuen dann sich wieder sammeln.⁵⁵

Dieses historisch-systematische Modell kann nun auf den äußeren Geschichtsverlauf abgebildet werden, wobei sich Perioden der Sonderung der verschiedenen Künste (Juden und Ägypter gegenüber Persern und Phöniziern) mit Perioden der Vermittlung der Gegensätze (Griechenland) abwechseln. Auf die Griechen folgt ein Bruch, Rom findet keinerlei Erwähnung. Jenseits des Bruchs lässt Schnaase die Entwicklung unter den »christlichen Völkern« neu beginnen: »Sie beginnt erst vom Jahre 1000; denn die früheren Jahrhunderte sind nur eine Vorzeit, in welcher es keine Kunst gab, weil der künstlerische Geist genug zu thun hatte, die Wirklichkeit einigermaßen zu ordnen.«⁵⁶ Über eine »Architektonische Periode bis etwa 1400«⁵⁷ und eine »Plastisch-malerische Periode etwa vom funfzehnten bis siebzehnten Jahrhundert«⁵⁸ gelangt Schnaase schliesslich zu einer »Dramatisch-harmonischen Periode, siebzehntes und achtzehntes Jahrhundert«.⁵⁹

Schnaase erreicht mit dieser Schematisierung nicht nur der gesamten Kunsttheorie, sondern auch deren historischer Auffächerung aus einem einzigen Prinzip genau das, was Hubert Locher für die verschiedenen Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts herauspräpariert hat: eine historische Theorie der Kunst; allerdings eine Theorie, die sich insofern von Konzeptionen, wie etwa derjenigen Kuglers, vor allem aber auch späterer Entwürfe wie dem Lübkes unterscheidet, als sie den Volkscharakter selbst als historisch gewordenen herausstellt, und insofern die Differenz von innerer und äußerer Geschichte in einem Abhängigkeitsverhältnis denkt, bei dem zwar eine

⁵⁴Ebd., S. 451.

⁵⁵Ebd., S. 455.

⁵⁶Ebd., S. 463.

⁵⁷Ebd., S. 463.

⁵⁸Ebd., S. 464.

⁵⁹Ebd., S. 465.

innere Notwendigkeit, ein Entwicklungsgesetz der Kunst vorausgesetzt wird, das im Prozess seiner Verwirklichung (Konkretisierung) aber die innere Geschichte als von der äußeren bestimmt denkt:

Wir sehn also bei allen diesen Völkern, daß die Kunstanlage aus der Stellung, welche ihre äußere Geschichte ihnen gab, hervorging. An sich würde dieß Resultat uns nicht besonders überraschen, da wir schon sonst die Ueberzeugung haben, daß die Kunst immer aus dem wirklichen Leben der Völker hervorgeht. Allein es gewinnt eine viel höhere Bedeutung, wenn wir beachten, daß durch diese anscheinend von äußerlichen Ereignissen bedingte Stellung der Völker die Kunstanlagen aller Richtungen vertheilt sind, und daß dadurch in jeder Beziehung für die volle Entwicklung der Kunst gleichsam gesorgt ist.⁶⁰

Es ist ein doppelter Ertrag, den Schnaase mit seinem knappen Grundriss einer Kunstgeschichtsphilosophie erreicht: zum einen eine Verbindung von innerer und äußerer Geschichte, die die sogenannte äußere Geschichte nicht zugunsten einer inneren verabschiedet, sondern ausdrücklich in einen Kausalzusammenhang bettet, zum anderen aber die Vielfalt der künstlerischen Leistungen aus einem von strenger Notwendigkeit geprägten System entwickelt, das in jedem seiner Zweige Vollständigkeit suggeriert. Vor allem aber handelt es sich um einen als dezidiert kunsthistorisch ausgeflaggtten Entwurf, der nicht von einem wie auch immer gegebenen empirischen Material ausgeht, sondern der in strengster deduktiver Manier aus einem Postulat ein komplexes System generiert, das erst anschließend auf eine historische Verlaufsannahme abgebildet wird. Auch dies geschieht noch ohne jeglichen Bezug zu einzelnen Werken. Dies wird nicht zuletzt in der Schreibszene selbst reflektiert: Erst der fußkranke Kunstreisende, dem die Sichtbarkeit der Werke entzogen ist, kann sich öffnen für einen solcherart deduktiv verfahrenen, geschichtsphilosophischen Systementwurf. Als ob die Gegenwart der einzelnen Bilder den so auf dem Reißbrett entstandenen Entwurf mit ihrer schieren Gegenwart lügen strafen, hält er sich im geschützten Bereich des Zimmers und geht im weiteren Verlaufe der Briefe auch nicht mehr auf jenen 16. Brief ein.

Es scheint so gesehen eher kalkuliertes Interesse des Textes zu sein, diesen Bruch zwischen Theorie und Empirie, die Notwendigkeit beider bei gleichzeitiger Inkomensurabilität vorzuführen. Wie sich der Abschnitt über die Landschaftsmalerei immer neu vom Material entfernt, um sich ihm unter einem anderen Gesichtspunkt

⁶⁰Schnaase, 1834, S. 472.

wieder anzunähern, so löst sich der Radikalentwurf eines kunsthistorischen Systems von der Empirie überhaupt ab, nur um sich ihr später wiederum anzunähern. Nicht umsonst legt er den Beschreibungen der Erlebnisse und der angestellten theoretischen Überlegungen mehrere sogenannte Notizblätter bei, die keinerlei explizite Verbindung mit den übrigen Teilen des Buches eingehen, jedoch in ausführlichen Beschreibungen gewissermaßen die visuelle Fülle dokumentieren wollen. Die *Niederländischen Briefe* lassen sich daher – so unkunsthistorisch oder unwissenschaftlich und essayistisch sie sein mögen⁶¹ – als ein Kaleidoskop kunsthistorischer Zugangs- und Darstellungsweisen lesen: von der geschichtsphilosophischen Reflexion zur Beschreibung und Ekphrasis zur immer schon verspäteten Schau, der Trennung und wieder Zusammenführung von Theorie und Empirie, oder eben auch – wie im Falle der Notizblätter – der kategorischen Trennung beider bei gleichzeitiger Aufeinanderverwiesenheit. Man könnte insofern behaupten, dass Schnaase die verschiedenen wissenspoetologischen Strategien in seinen Reisebriefen durchspielt, bevor er sich an seinen großen kunsthistorischen Entwurf, die *Geschichte der bildenden Künste*⁶² macht.

Kunstgeschichte als Bild – *Geschichte der bildenden Künste I*

Schnaases Hauptwerk, die seit 1843 erscheinende *Geschichte der bildenden Künste*, brachte es bei seinem Tod 1875 auf insgesamt sieben Bände, wobei die ersten sechs Bände bereits eine zweite Auflage erlebt hatten. Das Fragment des achten Bandes vervollständigte und edierte Wilhelm Lübke fünf Jahre nach Schnaases Tod auf dessen Wunsch hin nach den hinterlassenen Manuskripten.⁶³ Das Werk ist in zwei große Abteilungen gegliedert: Die beiden ersten Bände bilden die *Geschichte der bildenden Künste bei den Alten*, die Bände drei bis sieben behandeln dagegen die *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*. Da die weiteren geplanten Bände nicht ausgeführt wurden und der achte Band, die *Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert*, nur in der Lübkeschen Bearbeitung vorliegt, hat das Werk in seiner heutigen Gestalt einen starken Fokus auf die Kunst des Mittelalters. Bereits anhand von Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* war oben herausgearbeitet worden, dass das Mittelalter eine andere Darstellungsform der Kunstgeschichtsschreibung erforderte. Kugler hatte sich daran abarbeiten müssen, die problematisch gewordene Kausalität von Volksgeist und künstlerischer Form wieder herzustellen und durch die vorausge-

⁶¹Vgl. Karge, 2004, S. 299.

⁶²Schnaase, 1843–1879.

⁶³Wilhelm Lübkes Vorwort zum achten Band der *Geschichte der bildenden Künste*. Schnaase, 1879, S. V.

setzte Stetigkeit des Entwicklungsprozesses zu kompensieren.⁶⁴ Auch Schnaases kunstgeschichtlicher Großentwurf muss diesen Bruch verarbeiten und es wird zu zeigen sein, dass dieser auch hier strukturkonstitutiv für die Darstellungsweise von Kunstgeschichte ist.

Schnaase ist sich sehr bewusst, dass seine Schrift im Schatten des ein Jahr zuvor erschienenen kuglerschen *Handbuchs der Kunstgeschichte*, aber ebenso des *Handbuchs der Geschichte der Malerei* von 1837 steht. Nicht nur die Widmung an Kugler, sondern auch die als »Zueignungsschreiben« definierte Vorrede erweisen Schnaase darüber hinaus als aufmerksamen Kugler-Leser, der den Versuch unternimmt, den eigenen Ansatz ins Verhältnis zu dem von Kugler Vorgelegten zu setzen. Auch er stellt heraus, dass Kuglers Verbindung von Ganzem und Einzelnem prekär ist, dass offenbar die »Durchdringung des Kunstsinnes mit den sonstigen Lebenselementen«,⁶⁵ die die Kunstgeschichte aufzuzeigen habe, bei Kugler unterrepräsentiert ist:

Sie hatten sich nach dem Plane Ihres Werkes auf diese Bedeutung des Kunstlebens weniger einlassen können, es würde Sie von Ihrem Ziele abgeleitet, der Uebersichtlichkeit und Brauchbarkeit geschadet haben. Sie durften nur gelegentlich in Einleitungen darauf hinweisen. Ihnen war Nebensache geblieben, was mir Hauptsache war. Auf eine so vollständige Aufzählung des Einzelnen durfte ich dagegen nicht eingehen, es würde meine Leser ermüdet und ihnen erschwert haben den Gesichtspunkt der inneren geistigen Beziehungen fest zu halten. Die kritische Entscheidung, welcher Entwicklungsstufe das eine oder andere zweifelhafter Kunsterzeugnisse angehöre, lag noch weniger innerhalb meines Zweckes. Ich musste mich auf die Hauptgestalten beschränken, aus welchen mit Sicherheit zu schliessen, die Verbindung mit anderen Elementen des Völkerlebens leichter zu erkennen war. Mir blieb daher Nebensache, was Ihnen Hauptsache war.⁶⁶

Richtig ist an dieser Beobachtung, dass in Kuglers Text eine Unverbundenheit zwischen den jeweiligen Einleitungen und den »Hindeutungen auf das Einzelne« besteht. Dass aber das eine die Haupt-, das andere die Nebensache für Kugler gewesen sei, lässt sich aus dem Text des Handbuches kaum ablesen, denn schon Kuglers Beschreibung seines Projektes als auf das Ganze der Kunstgeschichte zielend macht deutlich, dass es ihm nicht um eine möglichst vollständige Behandlung einzelner

⁶⁴Vgl. o., S. 49.

⁶⁵Schnaase, 1843–1879, Bd. 1, 1843, S. X.

⁶⁶Ebd., Bd. 1, 1843, S. X–XI.

Werke, sondern vielmehr um den geordneten Zusammenhang ging. In diesem Sinne wurde bereits oben die Problematik von Gesamtdarstellung und Einzelforschung diskutiert. Gibt man Schnaase also größtmöglichen Kohärenzkredit, so wird man ihn so verstehen müssen, dass es ihm tatsächlich auf die Verbindung von Einzelnem und Ganzem angekommen sein muss, dass es vielmehr die Verbindung beider gewesen sein muss, die Kugler unbefriedigend gelöst hatte. Schnaase geht es also nach eigenem Bekunden darum, diese Verbindung von geistigem Gehalt und sichtbarer Form in besonders prägnanter Weise herauszuarbeiten. So verstanden, wäre das Anliegen, wie es hier formuliert ist, tatsächlich ein fundamental anderes Konzept von Kunstgeschichte. Kugler hatte seinen Text selbst als geografisch-politische Topografie, als Zirkulation (Blutkreislauf) und als Unterscheidungsprodukt definiert. Schon mit der Wahl dieser Metaphern sowie mit dem Selbstverständnis der kunsthistorischen Ordnungs- und Unterscheidungstätigkeit als eines souveränen, gewaltsamen Akts, der Ganzes und Einzelnes zur Deckung zu bringen hat, ist die Inkommensurabilität von Theorie und Empirie, Logik und Aistesis oder Sichtbarem und Sagbarem herausgestellt. Schnaase versucht, sich von Kugler abzusetzen, indem er ihn auf der Seite der Einzelforschung, sich selbst aber auf der Seite der Arbeit am geistigen Ganzen der Kunstgeschichte verortet. Dabei musste – wie gesehen – auch Kugler davon ausgehen, dass die Einzelforschung zunächst suspendiert werden muss, um überhaupt ein wie auch immer geartetes Ganzes in den Blick treten zu lassen.⁶⁷ Schnaase macht diesen Aspekt nochmals besonders deutlich, denn wenn es um einen kunsthistorischen Gesamtentwurf geht, dann sind auch für ihn »die Zweifel über das Einzelne [...] von geringerer Bedeutung«.⁶⁸

Auch halte ich die Lücken in unserer kunstgeschichtlichen Kenntniss nicht für so gross, wie die Männer vom Fache sie oft ansehen. So manche Frage, welche noch herkömmlich als eine zweifelhafte behandelt wird, ist eigentlich schon entschieden, so manche andere, obgleich noch ihrer Lösung entgegen sehend und von grossem Interesse, kann doch keinen wesentlichen Einfluss auf die Gestaltung der Kunstgeschichte im Ganzen haben.⁶⁹

⁶⁷Vgl. oben S. 32ff. – Die Abgrenzung von Kugler erweist sich eher als ein strategisches Argument, um die Eigenständigkeit des Vorhabens pointierter begründen zu können. Auch Kugler selbst unterschied jedoch in einer 1850 erschienenen Rezension zu Schnaases *Geschichte der bildenden Künste* seinen und dessen Standpunkt als den des Praktikers (Kugler) und den des Theoretikers (Schnaase). Es darf hier der Ansicht von Regine Prange gefolgt werden, die anmerkt, dass die Verwandtschaft der Handbücher Kuglers und Schnaases deutlich größer ist als die jeweiligen Selbstaussagen erkennen lassen. – Prange, 2004, S. 145.

⁶⁸Schnaase, 1843–1879, Bd. 1, 1843, S. XII.

⁶⁹Ebd., Bd. 1, 1843, S. XII.

Schnaase betont nochmals den Bruch von Einzelforschung und Gesamtdarstellung. Die Differenz von antiquarischer Forschung und einer auf Innerlichkeit gerichteten Wissenschaft tritt hierbei offen zutage, wobei der Einzelforschung immer der Anschein von Negativität beigelegt wird. Hier ist es der Zweifel, anderenorts ist es die Kritik oder der Streit.⁷⁰ Diese Unterscheidung ist konstitutiv für das Projekt einer allgemeinen Kunstgeschichte und es ist erstaunlich, wie dezidiert Schnaase sich von den »Männern vom Fache« absetzt. Dabei ist die Grenze der Unterscheidung relativ beliebig verschiebbar: Während sich Rumohr mit seiner historisch-kritischen Methode dem Verdacht des Äußerlichen und Kritisch-Negativen aussetzte, standen nun auch die Künstler und Kenner wie Kugler in dem Verdacht, sich im Einzelnen zu verlieren und somit ein wie auch immer geartetes Ganzes der Kunstgeschichte aus dem Auge zu verlieren. Dass Schnaase sich so dezidiert als Dilettant bekennt, zeigt, wie wenig die Kunstgeschichte in den ersten zwei Dritteln des 19. Jahrhunderts disziplinär gefestigt war.⁷¹ Die Fachleute müssen für Schnaase noch Mitglieder einer »gelehrten Gemeinschaft« gewesen sein, der »allein das Nichtwissen als Umwelt und alles Wissen als zum System gehörend«⁷² galt. So gesehen wäre Kugler trotz seiner Handbücher zu den Kennern zu rechnen, die zuweilen über das Einzelne das Ganze vergessen oder zumindest die Verbindung von Einzelem und Ganzem aus dem Blick verlieren. Bei Schnaase findet sich dann auch verglichen mit der kuglerschen Metaphorik von Topografie, Unterscheidung und Herz eine Medienmetapher, die ein anderes Konzept von kunstgeschichtlicher Darstellung verrät, das Bild.⁷³

⁷⁰So etwa bei Kugler, 1842a, S. 718–719 (s. o. S. 63) oder auch bei Anton Springer, der 1852 in der Ankündigung seiner *Kunsthistorischen Briefe* schreibt: »Darin blieb ich jedoch dem anfänglichen Plane treu, daß ich nach wie vor mit Ausscheidung alles überflüssigen Details, aller unfruchtbaren Gelehrsamkeit auf die Entwicklung der Kunst in der Zeit den größten Nachdruck legte, die Aufmerksamkeit weniger auf die endlosen Einzelheiten zufällig aus einer unermesslichen Zahl herausgerissener Kunstwerke, als auf die allgemeinen Richtungen in der künstlerischen Thätigkeit lenkte und jene Seite an derselben, an welcher auch die Natur, das Land, das Volk mitwirkt, und wodurch erst die Kunst zu einem Faktor des Volkslebens, zu einer geschichtlichen Erscheinung wird, mit besonderer Vorliebe hervorhob. Ich habe mit einem Worte die Kunstgeschichte als einen Zweig der Weltgeschichte behandelt.« – Springer, 1857, Umschlaginnenseite der ersten Lieferung der *Kunsthistorischen Briefe*, die im Exemplar der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn erhalten ist.

⁷¹Dilly, 1979.

⁷²Fohrmann, 1991 – Fohrmann differenziert hier die »gelehrte Gemeinschaft«, die lediglich nach aggregierenden und systematischen Fächern unterteilt ist und dem im Sinne einer Unterscheidung von System und Umwelt nur das Nicht-Wissen als Umwelt dient, von einer »disziplinären Gemeinschaft«, die fachspezifische Differenzierungen innerhalb des Wissenschaftssystems einzuführen versucht und nur noch fachspezifisch relevantes Wissen zu integrieren versteht. Die Etablierung disziplinärer Gemeinschaften geht dann mit einer Umstellung auf Sinn einher.

⁷³Auch Kugler bemerkt an verschiedenen Stellen, dass der Anblick von diesem oder jenem ein Bild zu geben vermöge, z. B.: »In den Berichten der spanischen Eroberer über das Land und das Volk, dessen Blüthe sie zerstörten, ist uns indess noch ein ziemlich anschauliches Bild dieser Cultur und

Mit einem Worte, die Schattenpartien des Gesamtbildes werden hin und wieder mehr erhellt werden, die grossen Lichtmassen dagegen sind schon jetzt völlig deutlich. Auf diese hellbeleuchteten Stellen ist aber das eigentlich kunsthistorische Interesse vorzugsweise gerichtet. Sogar da, wo noch wirklich erhebliche Lücken der Geschichte vorhanden sind, schien mir die vorbereitende und einleitende Auffassung, welche ich beabsichtigte, dadurch nicht gehemmt, sobald nur die gegenwärtige Lage der kritischen Forschung gehörig berücksichtigt würde. Manche Fragen aber, welche mehr auf der Gränze zwischen Wissenschaft und der Archäologie liegen, glaubte ich dieser ausschliesslich überlassen zu müssen.⁷⁴

Auch Schnaase also muss für seinen Entwurf einer allgemeinen Kunstgeschichte die Einzelforschung suspendieren, um das sichtbar werden zu lassen, was er hier »Gesamtbild« nennt. Dieses Gesamtbild der Kunstgeschichte bleibt aber eine ebenso brüchige wie paradoxe Metapher. Schließlich wäre von einem Gesamtbild zu erwarten, dass es in einer panoptischen Schau die Summe aller möglichen Gegenstände der Kunstgeschichte zeigt. Es ließe sich dann fassen als Tableau oder als Karte, in die alles hineinzuzichnen wäre. Dann aber liefe das Konzept Gefahr, »in das Extrem der Sammler und Archäologen, welche das von solchen Einzelheiten zu erwartende Resultat überschätzen, [zu] verfallen«.⁷⁵ Das Bild wäre erst vollendet (fügte sich erst zu einem Gesamt-Bild, das diesen Namen verdient), wenn dort »alles« verzeichnet wäre. Forschungstätigkeit hiesse demnach beständiges Sammeln, um Fehlstellen und weiße Flecken auszufüllen. Es spricht einiges dafür, dass dies der auf eine Bildmetaphorik gebrachte Begriff von Kunstgeschichte ist, den Kugler anzubieten hat.

Schnaases Rede von der Kunstgeschichte als Bild zielt dagegen auf ein anderes Konzept von Repräsentation. Anders als Kuglers politisch-geografische Karte hat Schnaases Gesamtbild nämlich zusätzlich Licht und Schatten – Chiaroscuro also. Es sind daher nicht die Differenzen vollständig/unvollständig oder verfügbar/nicht-verfügbar, sondern die Differenz hell/dunkel, in der sich das Gesamtbild aufbaut.

des Zusammenhanges der Denkmäler mit dem Leben des Volkes erhalten.« (S. 32), »Dem weiten Kreise der bisher betrachteten Kunststufen stellen wir das Bild der griechischen Kunst gegenüber.« (S. 131), »Ein sehr anschauliches Bild gewähren uns die Berichte über den Schmuck der alten Peterskirche in Rom [. . .].« (S. 380), oder auch »Ein von den ebengenannten Bauwerken wesentlich verschiedenes Bild bieten uns die Monumente im nördlichen Frankreich dar.« Es ist aber bei Kugler an keiner Stelle als Metapher des eigenen Vorhabens oder des eigenen Textes zu verstehen.

⁷⁴Schnaase, 1843–1879, Bd. 1, 1843, S. XIII–XIV.

⁷⁵Ebd., Bd. 1, 1843, S. XII.

Vorhandenes Wissen, verfügbar gemachte Artefakte, Quellen und Daten werden so einerseits in Helligkeitswerte umgerechnet. In dem so überschaubaren Gesamtbild, in dem durch die Verteilung von Licht und Schatten Wissen und Nicht-Wissen voneinander differenziert sind, lässt Schnaase aber andererseits die Differenz von Wissen und Nicht-Wissen mit der Unterscheidung von Wichtigem und Unwichtigem zusammenfallen. Die besondere Paradoxie des Gesamtbildes besteht darin, dass es sich über die Metaphorik von Licht und Schatten als Verbindung des Fantasma einer panoptischen Schau mit der Selektion von Wichtigem und Unwichtigem verbindet. Der Bildbegriff fällt gewissermaßen an der Unvereinbarkeit von Totalität und Selektion auseinander.

Dabei ergibt sich eine Neuausrichtung des Verhältnisses von Spezialforschung und allgemeiner Wissenschaft. Während diese das Material liefert, übernimmt die allgemeine Kunstgeschichte es, Licht und Schatten im Gesamtbild zu verteilen und Wichtiges von Unwichtigem, Wissenswertes von Nichtwissenswertem zu scheiden. Es ist dabei bezeichnend, dass die Kunstgeschichte, die hier noch deutlich in der Phase ihrer Philologisierung ist, hier nicht – wie es später Grimm tun wird – den sammelnden Antiquar selbst als antiquiertes Relikt des 18. Jahrhunderts ablehnt, sondern ihm in der Figur des Archäologen, der als Hilfswissenschaftler das Material der Kunstgeschichte zu heben hat, zu einer neuen Rolle verhilft. Zur Wissenschaft freilich zählt diese Tätigkeit nicht, sie wird aber dennoch als nützliche, ja sogar notwendige Aufgabe innerhalb eines arbeitsteiligen Forschungsprogramms empfunden, auch wenn das »eigentlich kunsthistorische Interesse« auf die ohnehin bereits »hellbeleuchteten Stellen« gerichtet ist. Nicht die Ordnung, nicht ein geografisches Netz, sondern das Bild wird so bei Schnaase zum Dreh- und Angelpunkt einer Poetologie der allgemeinen Kunstgeschichte. Statt auf die Karte als abstrakte, wenn auch visuelle Repräsentation der Kunstgeschichte setzt Schnaase auf Ikonisierung, und das heißt immer auch auf Abschluss. Um dieses kunsthistorische Verfahren von Bildgebung in seiner eigentümlichen Brüchigkeit zu explizieren, bietet sich eine exemplarische Analyse des vierten Buches des ersten Bandes, der *Geschichte der bildenden Künste* an, das die ägyptische Kunst behandelt.⁷⁶

Wahrheit und Objektivität – *Geschichte der bildenden Künste* II

Anders als Kugler wählt Schnaase keine Unterteilung in eine allgemeine Einleitung und eine Aufzählung der zur entsprechenden Objektklasse gehörigen Denkmäler. Die vier Kapitel behandeln »1. Natur des Landes und Charakter des Volkes«,

⁷⁶Schnaase, 1843–1879, Bd. 1, 1843, S. 287–456.

»2. Geographische Übersicht der Gebäude ägyptischen Stils«, »3. Styl der ägyptischen Architektur«, »4. Sculptur und Malerei der Ägypter«. Ausgehend von dieser Gliederung könnte man nun ein der kuglerschen Methode in einigen Punkten entgegengesetztes Vorgehen erwarten. Das erste Kapitel würde zwar der kuglerschen allgemeinen Einleitung entsprechen, auf die dann im 2. Kapitel die Aufzählung der Monumente folgen würde, Schnaase bietet aber darüber hinaus zwei weitere Kapitel an, die die Architektur unter stilistischen Aspekten und schließlich die Bildkünste betrachten. Damit würde zunächst allgemein in Volk, Charakter, Landschaft und Klima sowie politische Geschichte der Ägypter eingeführt, dann aber ausgehend von einem topografischen Überblick die Stilmerkmale der ägyptischen Architektur aus der Anschauung der Werke selbst entwickelt.

Schnaase stellt bereits in seiner Einleitung zum vierten Buch klar, dass seine eigene Kenntnis Ägyptens vor allem auf der Betrachtung der napoleonischen *Description de l'Égypte*⁷⁷ basiert, jenem Werk, dessen Tafeln er selbst als »kolossale[s] Werk« bezeichnet.⁷⁸ Der allgemeine Volkscharakter der Ägypter wird aber vor allem an einer Interpretation der Hieroglyphen deutlich, die Schnaase bildtheoretisch aufzieht:

Die Neigung, ein Bild an die Stelle der Sache zu setzen, lieber zu sehen als zu denken, abstracte Begriffe mit sinnlichen Vorstellungen zu vertauschen, verräth eine jugendliche frische Phantasie. Wir finden sie daher auch meist bei jungen Menschen und bei Völkern in der frühen Zeit ihrer Bildung. Dieselbe Beweglichkeit der Phantasie aber, welche ihr das Bild an die Stelle des Begriffes zuführte, wird auch in der Regel die Ursache sein, dass es bald wieder verschwindet. Das Bild erinnert uns an den Gegenstand, an seine Eigenschaften und Beziehungen, und führt uns daher auf Vergleichen und Beobachtungen, die uns zu neuen Bildern hinziehen. [...] Soll nun aber das Bild fixirt, ein bleibendes, schriftliches Symbol für einen Gedanken werden, so setzt dies eine zweite Kraft voraus, welche der vorstellenden Phantasie gleichsam Einhalt thut, ihr nur das erste Bild gestattet. Jede Bilderschrift zeigt daher schon eine eigenthümliche Verbindung von Beweglichkeit und Ruhe. Noch viel auffallender wird aber diese Verbindung, wenn das Bild nur die Stelle eines Buchstabens vertreten soll. Aller Empfindungen, Vorstellungen, Gedanken, ja der Vorstellung des Gegenstandes selbst sollen wir uns entschlagen, um nur den Buchstaben festzuhalten, und ein anderes gleichgültiges Wort daraus

⁷⁷Description de l'Égypte, 1809–1823; Schnaase, 1843–1879, Bd. 1, 1843, S. 289 sowie S. 422–423.

⁷⁸Ebd., Bd. 1, 1843, S. 290. – die Großfolio-Bände der Publikation messen ca. 70 x 110 cm.

zu bilden. Es gehört eine gewisse Kälte und Gleichgültigkeit gegen die Dinge dazu, die nicht leicht mit der ursprünglichen Wärme des Gemüths, die das Bild herbei führte, zu vereinigen ist. Wir sehen also in dieser Schreibart eine Neigung und Bereitwilligkeit zu bildlichen Darstellungen und Beziehungen, verbunden mit einer folgsamen Verzichtleistung auf alle Regungen der Phantasie, welche sich daraus entwickeln.⁷⁹

Für Schnaase ist die Schrift der Ägypter der sicherste Nachweis eines Charakters, der in der Dialektik von jugendlicher Phantasie und einer Selbstbeschränkung besteht, die er auf alle Bereiche der ägyptischen Gesellschaft und Geschichte ausgedehnt sieht, sei es in einem undurchlässigen Stände- bzw. Kastensystem, in der Starrheit ägyptischer Literatur, in der er lediglich Floskeln von priesterlichen oder herrscherlichen Lobpreisungen sieht, oder auch in der Architektur selbst, die er insofern als unhistorisch ansieht, als er in einem einmal festgelegten System etwa des Tempels über Jahrtausende hinweg keinerlei stilistische Entwicklung erkennen mag. Dies alles sieht Schnaase in der Hieroglyphe, die einerseits als Bild einen Überschuss an sinnlicher Qualität und damit an Möglichkeiten zur Assoziation bietet und die daher immer mehr zeigt als sie bedeuten soll. Um ihre Bedeutung gegenüber jener freien Assoziation zu manifestieren, um also von einer auf Anschauung basierenden Rezeptionshaltung zu einer bloß begrifflich operierenden zu gelangen, muss das in der Hieroglyphe enthaltene Bild konsequent semiotisiert werden. Die Phantasie und das Bild müssen gebändigt werden und dürfen nur noch als ein Wort, ja mehr noch, als ein Buchstabe innerhalb eines Wortes gelesen werden, dessen Bedeutung gegenüber den sinnlichen Qualitäten der als Bild verstandenen Hieroglyphe arbiträr ist. Hierin sieht Schnaase den Urgrund einer den gesamten ägyptischen Volkscharakter bestimmenden Selbstbeschränkung: »Ueberall werden wir also auf Schranken, Satzungen, feierlich phlegmatisches Wesen hingewiesen, nirgends finden wir die Spur eines freien lebendigen Geistes.«⁸⁰

Diese Interpretation der ägyptischen Kultur bildet den eröffnenden Rahmen für die folgende Behandlung der Kunst. Das Verfahren ist insofern mit der kuglerschen Methode vergleichbar, auch wenn Schnaase wesentlich ausführlicher auf die verschiedenen kulturellen Errungenschaften der Ägypter eingeht und dabei auch Seitenblicke auf Musik und Literatur wagt. Grundsätzlich bleibt aber auch die metaleptische Struktur des kunsthistorischen Textes insofern erhalten, als immer dann eine Vertauschung von Ursache und Wirkung stattfindet, wenn von einem wie

⁷⁹Schnaase, 1843–1879, Bd. 1, 1843, S. 317–318.

⁸⁰Ebd., Bd. 1, 1843, S. 325.

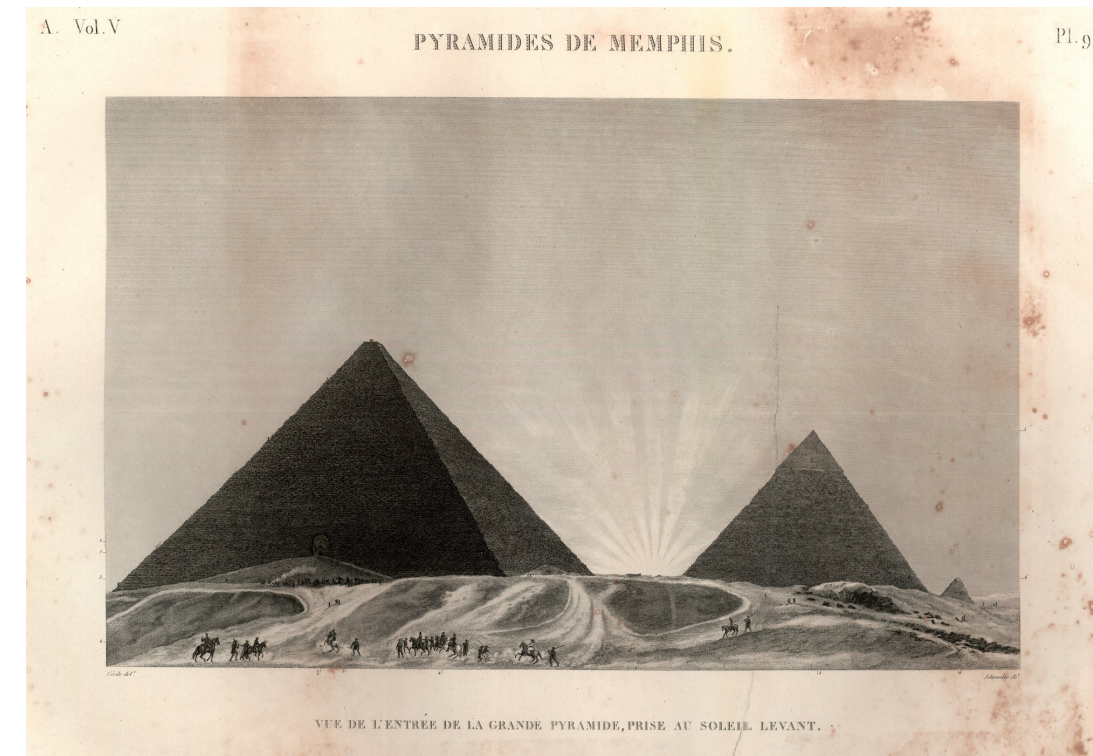


Abb. 1: *Déscription de l'Égypte*, 2. Aufl. 1820–1830, Planches: Antiquités Bd. 5, Pl. 9

auch immer gearteten Volksgeist auf eine konkrete Kulturtechnik geschlossen wird, denn jener ist zunächst konstruiert aufgrund einer eingehenden Analyse eben dieser Kulturtechnik. Die Reise durch die ägyptische Kunst, auf die Schnaase den Leser auf den folgenden ca. 150 Seiten mitnimmt, gestaltet sich dagegen nicht nur inhaltlich anders als bei Kugler.

Wie schon in den *Niederländischen Briefen* kombiniert der Text verschiedene Darstellungsoptionen, die der Kunstgeschichte zu Gebote stehen. Er verfährt polyfokal. So nimmt er die Pose des über das napoleonische Stichwerk gebeugten Gelehrten ein, wenn er den Abschnitt über Theben in der »Geographische[n] Uebersicht« zusammenfasst:

Dies mag genügen, um im Ueberblicke die Ruinen zu gruppieren, von deren Pracht, Grösse und Ausdehnung wir einigermaßen durch den Anblick der in ihrer Art nicht minder kolossalen Blätter des grossen französischen Werkes eine Vorstellung haben.⁸¹

⁸¹Ebd., Bd. 1, 1843, S. 359–360.

Obwohl das »wir« den Leser einschließt, ihn quasi über die Schulter des Autors auf das monumentale Tafelwerk schauen lässt, ist längst nicht ausgemacht, dass auch der Leser in jedem Fall die Tafeln vor sich hat. Vielmehr verspricht Schnaase hier nicht mehr als die Bezeugung, dass er mit eigenen Augen gesehen hat, allerdings nicht Ägypten, sondern die *Description de l'Égypte*. So legt er einerseits zum wiederholten Male offen, dass sich seine Beschreibung, seine Beobachtungen und seine Schlussfolgerungen aus dem genannten Werk und nicht aus eigener Anschauung speisen. Zugleich kann Schnaase aber im gleichen Abschnitt den Rahmen der Erzählsituation so verändern, dass er den Leser gewissermaßen mit auf eine Reise nimmt, die nicht mehr die Reise des über eine Karte gleitenden Fingers oder des Aufblätterns des Stichwerks sein kann, denn »unterhalb Kalabsche kommen wir noch an das Thal von Kardase, wo weitverbreitete Trümmer von einer alten Stadt zeugen«. ⁸² Wohin nimmt Schnaase den Leser hier mit, auf welche Sichtbarkeit bezieht sich der Text hier? Wissend, dass der Autor von den Abbildungen ausgeht, entwirft der Text nun doch die für einen Reisebericht typische Fiktion des gemeinsamen Schauens von Leser und Autor, die vergleichbar ist mit der Betrachtung des Ruisdael-Gemäldes im Mauritshuis in den *Niederländischen Briefen*. ⁸³

Das auf die geografische Übersicht, die größtenteils eine topografische Bestandsaufnahme ist, folgende Kapitel über den »Styl der ägyptischen Architektur« setzt mit der Behandlung der Pyramiden ein. Hier, wo Schnaases Argument vor allem auf einem Missverhältnis von Staunen über die schiere Größe der zu den sieben Weltwundern zählenden Werke und ihrer künstlerischen Qualität beruht, scheinen die napoleonischen Tafeln dann nicht mehr auszureichen, um jenes »Missverhältniss zwischen der menschlichen Gestalt und der unermesslichen Masse« ⁸⁴ oder den »wunderbare[n] Gegensatz zwischen der grünen Landschaft, die wir verliessen, und der weissen Sandwüste vor uns« ⁸⁵ vermitteln zu können. Denn hier entscheidet er sich, Beschreibungen von Reisenden teils in wörtlichen Zitaten in Fußnoten, ⁸⁶ teils in Paraphrasen wiederzugeben. Gerade bei den hier zitierten Versatzstücken bleibt erneut unentschieden, auf wen sich das Personalpronomen »uns« bezieht. Auf die Gemeinschaft von Leser und Autor oder auf die französischen Berichterstatter, die Schnaase hier paraphrasierend sprechen lässt? In dieser Unklarheit liegt aber möglicherweise die Stärke der Strategie, die Bericht, Bild und die Rezeptionssituation des Autors wie des Lesers übereinanderblendet und diese miteinander verschmelzen

⁸²Schnaase, 1843–1879, Bd. 1, 1843, S. 343.

⁸³Siehe oben S. 74.

⁸⁴Ebd., Bd. 1, 1843, S. 376.

⁸⁵Ebd., Bd. 1, 1843, S. 376.

⁸⁶Ebd., Bd. 1, 1843, S. 375.

lässt, um dem Leser einen Eindruck zu vermitteln, den die entsprechenden Bilder tatsächlich nicht bieten können. Verglichen mit den Stichen, die Tempel oder Pylone darstellen (z. B. Antiquités Bd. 3, Pl. 41, Bd. 4, Pl. 7 u. 29), sind nämlich die Pyramiden entweder in Aufsicht (Antiquités Bd. 5, Pl. 6) oder in einem panoramatischen Blick, der keine Untersicht erlaubt und somit auch die überwältigende Größe der Pyramiden nicht einfangen kann, dargestellt (Antiquités Bd. 5, Pl. 7–12). Auch die ubiquitären Staffagefiguren und der in Bd. 5, Pl. 9 [Abb. 1.] angedeutete Sonnenaufgang vermögen hier nicht den Eindruck zu vermitteln, den die Beschreibungen der Reisenden hervorrufen.

Schon die Gliederung des Styl-Kapitels lässt erkennen, dass es aus einem ständigen Wechsel zwischen allgemeinen Überlegungen und Detailbetrachtungen aufgebaut ist: Auf die »Anordnung der größern Tempel« folgt ein Abschnitt über die »Wirkung dieser Anordnung«. Auf mehrere Abschnitte über »Details« folgt die Periodisierung der ägyptischen Architektur. Nach einzelnen Datierungsfragen folgt eine »Würdigung der ägypt. Architektur« und die Feststellung, ihre Schönheit sei »eine durch aus nationale« bevor das Kapitel mit dem Abschnitt »Mangel organischer Einheit u. Freiheit« schließt. Man könnte also davon ausgehen, dass es sich um ein Schreibverfahren handelt, dass immer wieder vom Einzelnen zum Ganzen, vom Allgemeinen zum Individuellen, von der Theorie zur Empirie und zurück gleitet, um das jeweils für den einen Bereich Gesagte im anderen wiederzufinden oder auf eine höhere Abstraktionsstufe zu heben. Das Darstellungsverfahren im Hinblick auf die Bilder ist aber noch weit verwickelter. Dabei fällt im Unterschied zu Kugler sofort der große Anteil konkreter Beschreibungen auf.

Schnaase geht von Strabos Beschreibung des Tempels von Heliopolis aus, der diesen noch in Benutzung gesehen hat, und daher die verschiedenen Bauteile verschiedenen Funktionen zuordnen kann. Diesen Bericht gleicht Schnaase nun mit dem Befund der einzelnen erhaltenen Ruinen ab und geht daher immer wieder auf einzelne Bauten ein (»Der Tempel von Sebua in Nubien hat nur 35 Fuss Höhe. Die architektonische Verzierung dieser Pylonenthürme ist sehr einfach.« ⁸⁷), um dann aber wieder Beobachtungen zu allgemeinen Aussagen über den ägyptischen Tempel als Bautypus zusammenzufassen:

Die Pyolonenthürme enthalten meistens mehrere, jedoch unbeleuchtete Zimmer [...]. Jedenfalls aber war [...] die imposante Gestaltung des Einganges ihre wesentliche Bestimmung. Hiezu dienten denn manche Ausschmückungen, theils bleibende, theils solche, welche nur bei

⁸⁷Ebd., Bd. 1, 1843, S. 388.

festlichen Gelegenheiten angewendet wurden. Zu Jenen gehörten die kolossalen sitzenden oder stehenden Statuen und die Obelisken.⁸⁸

Hierfür werden sogleich weitere konkrete Beispiele und Differenzierungen herbeigezogen: »An dem Tempel von Luxor war, wie wir sahen, beides verbunden; erst zwei Obelisken, dann vier sitzende Kolosse.«⁸⁹ Das Verfahren versucht also, die Struktur der ägyptischen Tempel zu erfassen, und geht dabei immer wieder auf die vorhandenen Denkmäler ein, entweder um Varianten und Ausnahmen anzuzeigen oder um Beispiele für die gemachten Beobachtungen zu geben. Dieser positivistisch anmutende Umgang wird aber durch den nächsten Abschnitt konterkariert. Denn hier wird diese Anordnung oder Struktur der ägyptischen Tempel plötzlich sichtbar, und zwar nicht mehr für das ›man‹, das in den vorherigen Seiten so dominiert (»Man sieht deutlich«,⁹⁰ »man sieht, beide Theile ergänzen sich«,⁹¹ »man hat vermuthet«,⁹² »Aus dem vielsäuligen Raume kommt man in eine [. . .] Vorhalle«⁹³), sondern für ein ›wir‹ das die Architektur nun nicht mehr nur sieht, sondern fühlt:

Wir übersehen jetzt die Anordnung des Tempels und können das Gefühl, das sich darin ausspricht, verstehen. Er ist, ich möchte sagen, ganz Prozession, ganz Wallfahrt, durchweg auf die Erweckung und Verstärkung der andächtigen, staunenden, ehrfurchtsvollen Stimmung, auf Ernst und Schweigen berechnet, womit das Volk oder die Priester, jeder wie weit es ihm gebührt, den heiligen Stellen nahen sollten. Alle Wege sind gewiesen, keine Abweichung gestattet, kein Irren möglich.⁹⁴

Waren die Tempel zuvor als architektonisch-formale Konstrukte beschrieben und mit ihrer jeweiligen Funktion expliziert worden, erhebt sich das Autor-Leser-Wir nun in den Stand, die Anordnung des Tempels übersehen zu können. Das Erzählkonzept stellt, im Vergleich zu den vorhergehenden Seiten, radikal auf Sichtbarkeit um. Und es nimmt den impliziten Leser mit auf den Punkt, von dem aus gesehen werden soll oder kann. Das, was es dann und dort zu sehen gibt, ist aber etwas, das weder in Ägypten (zeitgenössisch oder zur Zeit der Pharaonen) noch in der *Description de l'Égypte*, gesehen werden kann oder könnte. Denn es handelt sich hier nicht mehr um

⁸⁸Schnaase, 1843–1879, Bd. 1, 1843, S. 389.

⁸⁹Ebd., Bd. 1, 1843, S. 389.

⁹⁰Ebd., Bd. 1, 1843, S. 390.

⁹¹Ebd., Bd. 1, 1843, S. 389.

⁹²Ebd., Bd. 1, 1843, S. 389.

⁹³Ebd., Bd. 1, 1843, S. 392.

⁹⁴Ebd., Bd. 1, 1843, S. 393.

die Tempel, sondern um *den* Tempel.⁹⁵ Einen Inbegriff des Tempels also, der hier vor dem imaginären Auge sichtbar wird, der in seinem Wesen mit dem übereinstimmt, was bereits die Analyse der Hieroglyphen ergeben hatte: Es geht um Beschränkung, darum, dass Abschweifen und Irren nicht zugelassen werden. Was bereits in den *Niederländischen Briefen* vor dem Ruisdael-Gemälde beobachtet wurde, vollzieht sich nun nochmals vor grandioserer Kulisse:

Zwischen den Reihen heiliger Thiere, zwischen den Thoren wandeln wir ehrfurchtsvoll durch. Weit, hoch und mächtig zeigt sich die Pforte, gewaltig wie die Wirkungen des Gottes auf die Welt, wie die Erscheinungen, welche zuerst die rohen Völker bewegen, ihre Kniee vor den noch unbekannten Mächten zu beugen. Wer durch diese erste Pforte eingegangen, athmet wieder freier; ein weiter Hof nimmt ihn auf, heitere Säulen, in reichen mannigfachen Formen mit Pflanzenfülle umgeben ihn. Auch hier ist der Weg bezeichnet, der weiter in das Innere führt, sanft aufwärts gehend; die Seitenwände nähern, die Höfe senken, der Boden hebt sich, alles strebt nach einem Ziele. Nun kommt die zweite Schranke; der vielsäulige Raum, welcher schon mehr dem Innern angehört, ist zwar soweit geöffnet, dass wir in seine dichte, schattige Fülle und Pracht hineinblicken können, aber der Eintritt selbst ist nicht auf allen Stellen willkürlich verstattet. Die Zwischenräume der Säulen sind geschlossen, nur ein Weg in der Mitte ist geblieben. So gehen wir weiter, nun schon der Zerstreuung des freien Himmels entzogen, von dem Ernst des Baues, von der Heiligkeit der Bildwerke eng umgeben. So umschliessen uns die geweihten Wände immer näher, bis endlich nur der priesterliche Fuss das einsame, tönende Gemach des Gottes selbst betritt.⁹⁶

Was ›wir‹ hier betreten also, ist kein konkreter ägyptischer Tempel, den man benennen, dessen Grund- und Aufriss in der *Description* nachzuschlagen wäre. Es ist vielmehr ein Kondensat aller Tempel, das hier konkretisiert, individualisiert und begehbar gemacht wird, ein sichtbar gewordenes Schema eines Tempels also und insofern ein Bild des Inbegriffs eines ägyptischen Tempels, durch das Schnaase uns, die Leser, führt und das uns am Ende umschließt, wobei ungeklärt bleibt, ob dieses ›wir‹ auch den priesterlichen Fuß hat, der schließlich das Allerheiligste betritt. Dieses Bild, und das ist entscheidend für die Position, die Schnaases Text

⁹⁵Schnaase benutzt auch in den zuvor zitierten Passagen einige Male den Singular, jedoch ist es dann eher die Figur eines pars pro toto, in dem ein einzelner Tempel für alle stehen soll.

⁹⁶Ebd., Bd. 1, 1843, S. 393–394.

epistemologisch einnimmt, ist das wahrhaftigere Bild eines Tempels als es das Bild eines bestimmten Tempels je sein könnte. Lorraine Daston hat solche Bilder »Bilder der Wahrheit« genannt und sie in eine Reihe mit Begriffen wie der Idealisierung bei Joshua Reynolds oder dem »reinen Phänomen« bei Goethe gestellt.⁹⁷

Es gibt, wie ich besonders in dem Fache, das ich bearbeite, oft bemerken kann, viele empirische Brüche, die man wegwerfen muß, um ein reines konstantes Phänomen zu erhalten [...]. Es kann niemals isoliert sein, sondern es zeigt sich in einer stetigen Folge der Erscheinungen. Um es darzustellen bestimmt der menschliche Geist das empirisch Wankende, schließt das Zufällige aus, sondert das Unreine, entwickelt das Verworrene, ja entdeckt das Unbekannte.⁹⁸

Als naturwissenschaftliches Ideal vor dem Zeitalter der Objektivität konnten Daston und Peter Galison diese Form von Wahrheit in den wissenschaftlichen Atlanten des 18. Jahrhunderts beschreiben. Vor allem konnten sie nachweisen, dass zumindest bei vielen Naturforschern der Aufklärung eine solche Wahrheit nicht auf einer platonischen oder neo- bzw. pseudoplatonischen Ideenlehre basierte, sondern vielmehr, wie auch das Goethe-Zitat belegt, genaue Beobachtung, Erfahrung und intellektuelles Talent voraussetzte,⁹⁹ ein Talent, das in der Lage war, jene Brüche des Empirischen zu kitten, und vor allem, Wesentliches und Zufälliges voneinander unterscheiden konnte. Das Verfahren, das etwa Carl von Linné zu seinen Blattformen im *Hortus Cliffortianus*¹⁰⁰ gelangen ließ und dessen Ergebnis in Franz Bauers Aquarellen solcher »Veranschaulichter Blatt-Typen«¹⁰¹ zu sinnlicher Konkretion gelangt, ist analog zu Schnaases Versuch, den ägyptischen Tempel als Typus zu definieren. Schnaase begnügt sich aber nicht damit, diesen Typus aus den verschiedenen, ihm durch die *Description* bekannten Exemplaren herauszukristallisieren. Das hatte er bereits auf den Seiten 384 bis 393 getan. Die Raumabfolge, ihre Dimensionen und ihre Funktionen waren, soweit sie in Erfahrung zu bringen waren, beschrieben und benannt, auf Varianten war hingewiesen worden. Dennoch setzt Schnaase nochmals neu an und konkretisiert den Typus des Tempels als sichtbares, begebares Konstrukt, das am Ende Leser und Autor gleichermaßen umfängt. Es geht darum, das Erarbeitete in einer Weise sichtbar und erlebbar zu machen, die der bloßen Bestandsaufnahme,

⁹⁷Daston, 2005; Daston und Galison, 2007.

⁹⁸Goethe, 1994 zit. n. Daston, 2005.

⁹⁹Daston und Galison, 2007, S. 62. – Vgl. insbesondere das Kapitel über Naturwahrheit: ebd., S. 59–119.

¹⁰⁰Linnaeus, 1737. Vgl. das Reprint, Camer, 1968, sowie Daston und Galison, 2007, S. 59–67.

¹⁰¹Ebd., S. 66, Abb. 2.4 im Farbabbildungsteil.

die vorausgegangen ist, ein ebenso sinnliches wie emotionales Surplus hinzufügt, dem es dezidiert nicht um Objektivität in jenem Sinne der Naturwissenschaft ab der Mitte des 19. Jahrhunderts geht, sondern um ein Projekt von Wahrheit oder um ein goethesches »reines Phänomen«, das die Beschreibung eines einzelnen Tempels an Wahrheitstreue, die bloße Aufzählung der Räume und Funktionen aber an emotionalem Potential überbietet.

Man könnte an dieser Stelle eine epistemologische und darstellungstechnische Bruchstelle diagnostizieren, die sich in der Kunstgeschichte zwischen Objektivität und Wahrheit auftut und die im fünften Kapitel bei der Behandlung der kunsthistorischen Bildatlanten eine Rolle spielen wird. Das Problem nämlich, dass es der kunsthistorische Text ist, der die Aufgabe übernimmt, jener Wahrheit zur sinnlich-sichtbaren Konkretion zu verhelfen, die aus den Bildern der einzelnen Objekte in Atlanten oder Corpus-Werken erst noch zu extrahieren ist. Hier, bei Schnaases Darstellung der ägyptischen Architektur, besteht die Bruchstelle in einer Spannung zwischen der überbordenden Sichtbarkeit und Detailfülle der ägyptischen Architektur in der *Description*, die immer konkrete Gebäude oder deren Ruinen, teilweise auch deren Rekonstruktionen zeigen, niemals aber einen allgemeinen Typus des Tempels verbildlichen. Bei Schnaase übernimmt diese Aufgabe im Medium der Sprache. Und es wäre eine Überlegung wert, ob eine Wissenschaft wie die Kunstgeschichte, die im 19. Jahrhundert dominiert ist von jenem Ethos der Wahrheit, aber in ihren Abbildungen, offenbar wegen des individuellen Charakters des einzelnen Kunstwerkes, zur Objektivität verdammt zu sein scheint,¹⁰² dem Problem damit entgeht, dass sie das evidenteste Bild ihrer wissenschaftlichen Ergebnisse dem anschaulichen Potential ihrer eigenen Texte überantwortet und somit erst jenseits des Bildes und seiner Reproduktion ihre Wahrheit und damit ihre Wissenschaftlichkeit zu sehen gibt. Es ist dieses vielschichtige mediale Konstrukt, dass Schnaases »Kunstgeschichte als Bild« ausmacht. Es ist immer ein Bild der Wahrheit, das die Bilder der Objektivität in den Hintergrund – um in Schnaases Metapher zu bleiben – in das Dunkel drängt.

Durchsichtigkeit – *Geschichte der bildenden Künste* III

Das Bild des allgemeinen Typus ägyptischer Tempel bleibt aber im weiteren Verlauf des Textes nicht als aus den Befunden extrahiertes im Geist begebares Monument stehen. Nachdem Schnaase unter der Überschrift »Details« verschiedene Besonder-

¹⁰²Herman Grimm wird sich später mit einem ähnlichen Problem konfrontiert sehen, wenn er am Ende des 19. Jahrhunderts sein *Leben Michelangelo's* in einer illustrierten Prachtausgabe herausgibt. Sein als unillustriert konzipierter Text hat sich hier nun an einer Fülle von Fotografien zu beweisen. – Vgl. u. S. 246ff.

heiten ägyptischer Architekturformen, etwa die schrägen Außenwände oder die Pflanzenornamentik der Säulen untersucht und interpretiert hat und nachdem er eine Periodisierung der ägyptischen Architektur versucht hat, die er für weitestgehend gescheitert erklärt,¹⁰³ schließt Schnaase das Kapitel mit einer »Würdigung«¹⁰⁴ der »Größe und Schönheit der ägyptischen Architektur ab«.¹⁰⁵

Die Schönheit dieser Gebäude hängt mit dem Charakteristischen der Formen enge zusammen. Die kräftigen Mauern, mit ihrer schrägen Richtung felsenfest in dem Boden wurzelnd; das einfache Gesimse in der Ründung seiner Hohlkehle, wie ein ernstes, tief liegendes Auge beschattet; die ungebrochenen Linien, welche sich an den einzelnen Theilen des Baues bei verschiedener Höhe und Breite wiederholen, und im Innern die reichste Mannigfaltigkeit der Formen ruhig beherrschen; dies Alles vereint giebt uns das Bild und den Ausdruck eines unerschütterlich festen, bewussten, klar ordnenden Geistes. Derselbe Geist, welcher in der festen Begründung der bürgerlichen Verhältnisse sich aussprach, dessen politisches Gebäude Jahrtausende ausdauerte, dem die klugen und scharfsinnigen Griechen ihre Bewunderung zollten, hat sich hier architektonisch ausgesprochen. Die Quelle der Schönheit ist überall der Geist, welcher sie schuf, und dieser ist es, den wir auch hier anerkennen und schätzen, der bestimmte individuelle Charakter des ägyptischen Volkes.¹⁰⁶

Das zuvor gezeichnete Bild wird hier nochmals in Erinnerung gerufen. Die Aufzählung der einzelnen sichtbaren Elemente ist durch ihre Metaphorik auf die Wirkung von Monumentalität, Ruhe und Kraft ausgerichtet. Dann jedoch, in der Zusammenfassung, folgt der Wiedereintritt des Sichtbaren in das Sagbare: Der Kommentar generiert eine Sichtbarkeit, die mit dem zuvor Beschriebenen nicht mehr identisch ist: »dies Alles vereint giebt uns das Bild und den Ausdruck eines unerschütterlich festen, bewussten, klar ordnenden Geistes.« Er überführt die Architektur in ein Bild und öffnet sie einem allsichtigen Blick, der das Innen und Außen des Tempels aufhebt und in einer Bildfläche auffaltet, um ihre Gestalt auf einen in ihm beschlossenen, jedoch unsichtbaren Ursprung zuzurechnen. Schließlich gerät die Beschreibung

¹⁰³ »Wir sind daher sicher, dass hier eine Festigkeit und Unveränderlichkeit der Architektur statt fand, welche uns gestattet, ihre historischen Entwicklungsstufen für minder wichtig zu halten und sie während der ganzen Dauer ihres Bestehens als ein ungetheilt gleichbleibende zu betrachten.« – Schnaase, 1843–1879, Bd. 1, 1843, S. 418.

¹⁰⁴ So im Inhaltsverzeichnis: »Würdigung der ägyptischen Architektur« – Ebd., Bd. 1, 1843, S. XX.

¹⁰⁵ So in der Zwischenüberschrift auf S. 419.

¹⁰⁶ Ebd., Bd. 1, 1843, S. 420–421.

des Tempels zur Beschreibung des ägyptischen Volksgeistes. Dieser und nicht das Gebäude wird geschätzt und anerkannt. Das Bild, das Schnaase hier von der ägyptischen Architektur zeichnet, unterscheidet sich von der zuvor diskutierten Stelle dadurch, dass hier nicht ein imaginärer Leser in Gemeinschaft mit einem imaginären Erzähler als Fokalisierungsinstanz des kunsthistorischen Blickes auftritt und einen imaginären Tempel durchschreitet, sondern dass es sich um einen allsichtigen Blick eines Autor und Erzähler einschließenden ›wir‹ handelt,¹⁰⁷ der nicht mehr das Gefühl beim Durchschreiten des Gebäudes mitteilt, sondern der Innen und Außen zugleich sehen kann. Aber das Bild, das er sieht, ist nun nicht mehr bloß der konkretisierte Typus des Tempels, es ist zugleich auch das Bild des ägyptischen Volksgeistes. Das Bild wird transparent für einen Geist, der als idealer Urheber, als Quelle von Form gelten kann. Es handelt sich bei diesem Bild, das jenseits des kunsthistorischen Textes nicht zu haben ist, um ein von vornherein auf genau jene Durchsichtigkeit angelegtes Bild. Um die epistemologische Stelle dieser Bildgebung genau zu verstehen, bietet es sich an, nochmals jene Stellen, an denen Schnaase den Begriff und den Stellenwert des Volksgeistes definiert, zu betrachten, denn »es ist nicht ganz leicht, den Geist, der in der schönen Architektur seinen Ausdruck findet, in Worten zu bezeichnen«.¹⁰⁸ Schnaase muss die Vorstellung von einem persönlichen und individualisierten Geist als zu konkrete Vorstellung zurückweisen.

Es giebt aber in der That auch Geister andrer Art, die allgemeinen Geister der Jahrhunderte und der Völker. In jeder Gesellschaft, und besonders in jedem Volke bildet sich durch den Austausch der Gedanken, durch gemeinsame Auffassung gleicher Verhältnisse und durch gemeinsame Wirksamkeit ein solcher Geist. Die Vorstellungen von der Gottheit, von der Stellung der Menschen zu Gott, der Bürger zum Volke und zu den Herrschenden, die Auffassung der Familie und des Rechtes u. s. f. werden zu einem bestimmten Ganzen, zu einer Grundanschauung, von welcher der Einzelne erfüllt ist und die unbemerkt seinen Gefühlen und Gedanken Form und Maass giebt.¹⁰⁹

Vergleichbar mit dem Relativismus des sechzehnten niederländischen Briefes¹¹⁰ geht Schnaase von einem Volksgeist aus, der als allgemeine geistige Grundlage einer Epoche und eines Volkes nicht allein über Determinanten wie etwa das Klima und

¹⁰⁷ Ein Blick, der demjenigen »absoluten Blick, der alle Wahrnehmungen integriert, beherrscht und begründet« nicht ganz unähnlich ist. – Foucault, 2002a, S. 179.

¹⁰⁸ Schnaase, 1843–1879, Bd. 1, 1843, S. 57–58.

¹⁰⁹ Ebd., Bd. 1, 1843, S. 58.

¹¹⁰ Schnaase, 1834, S. 436–480.

die Landschaft bestimmt ist,¹¹¹ sondern sich in bestimmten historischen Situationen einheitlich formiert. Schnaase entgeht mit einem solchen in seinem Kausalverhältnis unbestimmten Konzept einem platten Determinismus.

Auch in den individuellen Beziehungen des Lebens ist diese Grundanschauung wirksam, aber sie kommt in diesen reicheren und verwickelteren Verhältnissen weniger zum Vorschein, als da, wo der Einzelne dem grossen Ganzen sich willenlos und demüthig unterordnet, in der Religion, im Staate und im Rechte. Hier ist ein Verhältniss der Unselbstständigkeit der Theile, des Anfügens und Dienens, welches der unorganischen Natur und ihrer Bestimmung entspricht; dies ist daher auch die geistige Grundanschauung, welche in der Architektur sich dem Stoffe mittheilt und ihn näher gliedert und ordnet. Wir sehen leicht, wie die Reinheit und Strenge, welche auf dem Gebiete des öffentlichen Lebens herrscht oder herrschen soll, wiederum den Anforderungen dieser Kunst und ihres Stoffes entspricht. Daher wird denn auch in ihr der Schein des Beliebigen und Willkürlichen am wenigsten gestattet, sie bleibt sich am meisten und am längsten gleich, und hat auch hierin den Charakter strenger Gesetzmässigkeit vor den anderen Künsten voraus.¹¹²

Der Architektur kommt also in Bezug auf die Kunstgeschichte eine besondere Aufgabe zu. Sie spielt in der medientheoretischen Grundlage der Kunstgeschichte, wie Schnaase sie hier entwirft, insofern eine Schlüsselrolle, als sie etwas, das alle Lebensbereiche eines Volkes in einer bestimmten Epoche durchzieht (wirksam ist), aber dort nicht ausreichend wahrnehmbar ist (weniger zum Vorschein kommt), in prägnanter Form sichtbar werden lässt. Den anderen Kunstgattungen gegenüber, Schnaase denkt wohl vor allem an Skulptur und Malerei, hat die Architektur für den Kunsthistoriker den Vorteil, dass in ihr das, was schon Goethe als vom »reinen Phänomen« zu sondernde, das Zufällige, Willkürliche und Beliebige weniger Gewicht hat. Weil die Architektur, soweit sie von der Kunstgeschichte besonders wahrgenommen wird, einen öffentlichen Charakter hat, also zu allererst religiöse oder politische, in jedem Fall aber repräsentative Architektur ist, ist sie prädestinierte

¹¹¹ »Auch die Eigenthümlichkeit der einzelnen Völker ist aber nicht bloss ein Produkt des äussern Bodens oder der Abstammung, sondern sie ist durch die geistige Ueberlieferung anderer Völker bedingt. Die Geschichte der heutigen Zeiten verdankt ihre Gestalt den vorhergegangenen und so fort bis in den dunkeln Ursprung des Menschengeschlechtes zurück; eine ununterbrochene Kette der Ueberlieferung verbindet uns mit der ersten Schöpfung.« – Schnaase, 1843–1879, Bd. 1, 1843, S. 80.

¹¹² Ebd., Bd. 1, 1843, S. 58–59.

Ausdrucksform jener Allgemeinheit des Volksgeistes: Sie hat selbst einen allgemeinen Anspruch, jenseits privater, besonderer Interessen. Die Architektur hat also als Medium für den Volksgeist gewissermaßen eine losere Kopplung als die anderen Künste, aber auch als etwa die politische Geschichte selbst, denn auch dort spielt das Individuum eine zu große Rolle als dass der allgemeine Volksgeist, so wie er zuvor definiert wurde, durchscheinen könnte.

Man sieht sich hier mit demselben Problem konfrontiert, das bereits Kugler beschäftigte und das die Geschichte der modernen Kunst mit ihren starken Künstlerpersönlichkeiten zu einem Darstellungsproblem werden ließ. Analog zu den griechischen Vasenbildern,¹¹³ die keine Störung durch die Individualität, durch die willkürlichen Eingriffe in die dem Volksgeist gemäße Formensprache aufweisen, ist die Architektur durch ihre Funktionalität und durch ihre Ungegenständlichkeit allen anderen Künsten und Gattungen überlegen:

Im politischen Leben nehmen die Leidenschaften und Zufälligkeiten der hervorragenden Individuen zu sehr den Vordergrund ein, und auch die wissenschaftliche Entwicklung wird zu sehr von der Bedeutung der einzelnen Leiter derselben und von einer geistigen Absichtlichkeit bestimmt. Ueber dies steht sie in gewissem Grade vereinzelt und abgelöst von dem innersten Leben. In der Kunst allein bringt die nothwendige Harmonie des Werkes die zartesten, dem Worte unaussprechlichen Regungen ans Licht. In ihr allein wird das Naturelement nicht als Beschränkung des Geistes, sondern in seiner belebenden Eigenthümlichkeit ausgeprägt. So bedeutend die Persönlichkeiten der hervorragenden künstlerischen Genien sind, so wenig verdeckt sie uns das Innere des allgemeinen Geistes; denn der ist der grösste Künstler, der (so weit es seine Kunst erfordert) sich in den Geist seiner Zeit und in seines Volkes versenkt, und wahre Künstlernaturen verbinden mit der höchsten Wärme und Eigenthümlichkeit eine vollkommene Durchsichtigkeit des Wesens. So sehen wir in den glänzenden Epochen der Kunst durch die freien Werke der Künstler hindurch den Geist der Nation.¹¹⁴

Mit der »geistigen Absichtlichkeit«, die negativ für die Ausprägung des Volksgeistes hervorgehoben wird, klingt die Opposition von Naivität und Absichtlichkeit an, die bereits Kugler als maßgeblich für eine auf die innere Entwicklung gerichtete Kunst-

¹¹³ Vgl. oben S. 53.

¹¹⁴ Ebd., Bd. 1, 1843, S. 86–87.

geschichte bestimmt hatte.¹¹⁵ Soweit Schnaases Begründung für die Sonderstellung der Architektur, die für den allgemeinen Volksgeist ›am durchsichtigsten‹ bleibt. Schnaase wendet aber die gleiche Figur nun auch auf die Kunst generell an. Anders als Kugler, der etwa in den Vasenbildern ein aufgrund ihrer Naivität besonders günstiges Medium für seine Erscheinung sah, bestimmt Schnaase gerade qualitativ höchste Leistungen als ein treues Abbild des jeweiligen Volksgeistes. So macht sich nicht nur der Künstler in einem an Selbstverleugnung grenzenden Bescheidenheitsgestus »durchsichtig« für den »Geist seiner Zeit und seines Volkes«, sondern selbst »durch die freien Werke« sehen wir »den Geist der Nation«. Kunstgeschichte nach diesem Verständnis ist tatsächlich eine Technik, das Werk als Bild transparent zu machen für etwas, das erstens schlechthin unsichtbar ist, und zweitens jenseits dessen liegt, was das jeweilige Bild oder Werk seiner Faktur nach ist oder zeigt. Das Verhältnis zwischen diesem Geistersehen, durch das das Bild, wie in der Passage über den ägyptischen Tempel vorführbar war, geisterhaft und der Künstler zum Gespenst wird, weil er zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit zu changieren beginnt, und dem vorausgesetzten Formgebungsprozess, der Tatsache also, dass die Faktur der Werke sich auch dem jeweiligen nationalen Geist verdanke, ist wiederum jene metaleptische Struktur einer Vertauschung von Ursache und Wirkung. Was durch die Bilder hindurch sichtbar wird, was der Kunsthistoriker mit seinem spezifischen Blick selbst durch die massiven Mauern des ägyptischen Tempels erblicken kann, was also eine Wirkung jenes Blicks in der Anwendung auf die Architektur ist, wird zur Ursache eben jener Architektur.

So ist also die Kunst einer jeden Zeit der vollständigste zugleich aber der zuverlässigste Ausdruck des jedesmaligen Volksgeistes. Denn das Naturelement, welches in ihr enthalten ist, giebt ihrer Entwicklung auch den Charakter der Nothwendigkeit und Stätigkeit, und sichert uns dagegen, dass wir nicht von einzelnen Zufälligkeiten getäuscht werden. Sie ist mithin gleichsam eine Hieroglyphe, ein Monogramm, in welchem sich das geheime Wesen der Völker, denen sie angehört, zwar abgekürzt und auf den ersten Blick dunkel, aber für den, welcher diese Zeichen zu deuten versteht, vollständig und bestimmt ausspricht.¹¹⁶

Es ist nicht schwer, hier den oft betonten Zusammenhang von Naturgeschichte und Kunstgeschichte zu erkennen,¹¹⁷ glaubt hier doch der Kunsthistoriker gerade

¹¹⁵Vgl. oben S. 43f.

¹¹⁶Schnaase, 1843–1879, Bd. 1, 1843, S. 87.

¹¹⁷So z. B. Dilly, 1979, S. 95, der eine Parallele von Winckelmann zu Carl von Linné und Bouffon zieht, indem er die Bereiche Systema und Historie als strukturhomolog bestimmt.

dort den sichersten Blick in das Wesen und den Geist der Völker zu erhaschen, wo die Kunst sich mit Notwendigkeit, also unberührt von Individuen, die ihre Freiheit gegen diese Notwendigkeit stellen könnten, entwickelt. Dabei ist das Ideal der Beobachtung aber nicht bereits das einer Objektivität, wie man sie, folgt man Daston und Galison, erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Naturforschung entdecken kann, sondern es ist jenes Ideal der Naturwahrheit, das von allem Zufälligen und Willkürlichen abzusehen hat, um das Wesen der Natur aufzudecken. Die Kunst wird so zu einer nur durch den Spezialisten entzifferbaren Hieroglyphe. Die Naturmetaphorik wird also von einer Schriftmetaphorik abgelöst.

Mit der Hieroglyphik schreibt sich Schnaase in die frühromantische Tradition ein. Auch etwa in Wackenroders und Tiecks *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* wie in Novalis *Heinrich von Ofterdingen* werden Transkriptionsprobleme von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit mithilfe des Hieroglyphenbegriffs verhandelt. Die Hieroglyphistik verheißt für Novalis die Möglichkeit einer Universalschrift ebenso für die Natur wie für innere Bilder. Sie ist »unmittelbare Signifikation«,¹¹⁸ die aber lediglich Verheißung einer nicht (oder noch nicht) einlösbaren Evidenz bleibt.¹¹⁹ Schnaase geht dabei – entgegen der frühromantischen Tradition – von einer grundsätzlich erlernbaren Lesbarkeit der Hieroglyphe aus: Es obliegt dabei der Kunstgeschichte, Sichtbares und Unsichtbares, die in der »Lapidarschrift« der Kunst verbunden sind, in Lesbarkeit und damit in Sagbarkeit zu überführen. Zum einen befreit Schnaase sich mit dem Rückgriff auf den frühromantischen Natur- und Schriftbegriff aus den Fängen der überkommenen Naturhistorie des 18. Jahrhunderts, zum anderen überantwortet er das mit der Hieroglyphe verbundene Geheimnis einer Lesbarkeit, die diese wiederum in ein Bild des Volksgeistes zurückübersetzt.

Indem aber dem Volksgeist (hier dem ägyptischen) im kunsthistorischen Text solcherart eine Sprache verliehen wird, treten das Sichtbare und das Sagbare zugleich in größtmögliche Distanz zueinander, denn kunsthistorisches Schreiben bezieht sich hier nicht mehr auf Sichtbares, sondern auf Unsichtbares. Indem es aber das Sichtbare zum Ausdruck des Unsichtbaren stempelt, hört dieses Sichtbare auf, mit sich selbst identisch zu sein, obwohl oder weil das Unsichtbare als das Eigentliche des Sichtbaren bestimmt wird. Um eine Formulierung von Ulrich Johannes Schneider aufzugreifen: Um einen Umgang mit dem Sichtbaren zu pflegen, um mit ihm umgehen zu können, muss es gleichsam umgangen werden.¹²⁰

¹¹⁸Assmann, 2003, S. 279.

¹¹⁹Voßkamp, 2005, S. 41.

¹²⁰Schneider, 1996, S. 116–117.

Der kunsthistorische Text lässt sich so als Ekphrasis eines Bildes beschreiben, das er selbst hervorbringt. Greift man David Carriers These der nicht debattierbaren Ekphrasis auf,¹²¹ so ließe sich in Schnaases Vorgehen jene Geste des Abschlusses erkennen, die sowohl den unendlichen Prozess des Blicks als auch die unabschließbaren Versuche, das Bild im Text einzuholen, durch eine grandiose Strategie der Umgehung beendet. Schnaase vermischt die Beschreibungsebenen, indem er sowohl die einzelnen Tempel als auch den Typus des Tempels als ein Bild von Wahrheit selbst in einer Hypotypose sichtbar und durchschreitbar macht. Schnaase imaginiert schließlich immer neu jenen Abschluss, den Kugler mit seiner dekretierten Verschiebung zum Ganzen vollzog, um dann aber die Bilder zu umgehen und ihnen ein Bild ihres eigenen Inneren entgegenzuhalten, das dann zum eigentlichen Gegenstand der Kunstgeschichte wird.

Schnaase greift dabei auf eine stark emotionalisierende Sprache zurück, die die vorhergehenden Beschreibungen und Überlegungen auf einer anderen Ebene zu überbieten sucht. So hieß es an früherer Stelle:

Die Verbindungsbalken bilden einen Architrav, der jedoch, was bemerkenswerth ist, keine architektonische Begränzung hat, die Deckbalken aber springen als Gesimse vor, welches, wie bei den Pylonen, von einem Rundstabe eingefasst, und als Hohlkehle gestaltet ist.¹²²

Wenig später ist dann »das einfache Gesimse in der Ründung seiner Hohlkehle, wie ein ernstes, tiefliegendes Auge beschattet«.¹²³ Die Beschreibung dient nicht mehr nur der Bestandsaufnahme, sondern sie vitalisiert die Architektur, indem sie ihr in diesem Fall sogar ein Auge gibt, das den kunsthistorischen Blick erwidern kann.

Die Ignoranz der Bilder – *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*

Mit den ab 1844 erscheinenden insgesamt fünf Bänden zur Kunstgeschichte des Mittelalters setzt Schnaase eine klare Zäsur. Unter dem Untertitel *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter* erscheinen diese Bände drei bis sieben in einer eigenen Nummerierung. Zugleich vollzieht sich aber auch ein Bruch in Bezug auf die Darstellungsweise und den Umgang mit den Bereichen von Theorie und Empirie. Schon bei Kuglers Mittelalter-Kapitel im *Handbuch der Kunstgeschichte* war der Bruch zu den zuvor eindeutig von einander abgrenzbaren und kontinuierlich verlaufenden

¹²¹Carrier, 1991, S. 103ff.

¹²²Schnaase, 1843–1879, Bd. 1, 1843, S. 390–391.

¹²³Ebd., Bd. 1, 1843, S. 420.

Nationalgeschichten der antiken Kunst offenbar geworden.¹²⁴ So liest man im ersten Band der Mittelalter-Abteilung das auf eine proleptisch gedachte Geschichtstheorie deutende Argument, »dass eine für höhere Kunst eigentlich abgestorbene Zeit schon die Elemente erzeugt, die in späteren Jahrhunderten der Bildung und Blüthe christlicher Völker sich erst entwickeln sollen«.¹²⁵ Der dritte Band schreibt die Geschichte einer Verfallsperiode, in deren Kunstwerken sowohl das Nachleben der antiken Kunst wie die Anzeichen einer kommenden Glanzzeit verborgen sind. Auch hier wird ein medienbezogenes Argument zugrunde gelegt, das auf einer notwendigen und den Akteuren unbewussten Ausprägung von Form basiert.

Nicht bewusstes Streben, nicht das absichtsvolle Suchen nach neuen anregenden Gebilden, nicht die Begeisterung eines hochbegabten Künstlers erzeugt die neue Form; sie entsteht von selbst, ein höheres Gesetz leitet die Hand des anspruchslosen, unbeholfenen Arbeiters. Noch ist dieses neue Gesetz nicht durchgedrungen, nicht verarbeitet; die Kunst geht noch in dem verbrauchten römischen Kleide.¹²⁶

Die sichtbarmachende Praxis des Kunsthistorikers sieht sich also mit einer etwas anderen Aufgabe konfrontiert als dies bei der ägyptischen oder auch noch griechischen und römischen Kunst der Fall war. Es gilt – nach zwei Seiten –, einerseits ein Nachleben, andererseits einen Neubeginn dort sichtbar werden zu lassen, wo beides kaum mehr oder noch nicht gesehen werden kann. Einmal mehr also geht es jenseits der Frage nach dem historischen Stellenwert der Epoche darum, die überlieferten Kunstwerke selbst nicht nur als uneigentliche Formen einer hinter ihnen stehenden eigentlichen Kraft zu bestimmen, sondern hier nun durch die Zersplitterung der stilistischen Eigenheiten der Werke hindurch nicht nur auf eine Zersplitterung jener Kräfte, sondern zugleich auf die zeitlich und logisch entfernten Gesamtheiten, aus denen diese Splitter hervorgingen bzw. auf die hin sie sich in dem zu beschreibenden historischen Prozess entwickeln werden, sichtbar zu machen. Es ist also eine doppelte Sichtbarkeit, die hier auf das überlieferte Material appliziert wird: einerseits die Tatsache der Zersplitterung, und die damit verbundene kulturhistorische Analyse der Epoche, und andererseits die jeweiligen Idealvorstellungen des vorgängigen Römischen Reichs und der folgenden Glanzzeit der christlichen Kunst. Bei dieser Aufgabe, die Schnaase der Kunstgeschichte und damit sich selbst stellt, wundert es nicht, dass er um Übersichtlichkeit und Stringenz herstellen zu können, nicht

¹²⁴Vgl. oben S. 49.

¹²⁵Ebd., Bd. 3, 1844, S. 89.

¹²⁶Ebd., Bd. 3, 1844, S. 89.

nur auf Quellenkunde und Formanalyse angewiesen ist, dass er sich nicht nur auf Wissen, sondern zu einem Gutteil auf Glauben verlassen muss.

Durch Irrthümer und Schwankungen müssen wir also die Jahrhunderte des christlichen Lebens begleiten, ohne den inneren Faden zu verlieren, an dem die Entwicklung langsam vorwärts schreitet. Wie es wohl bei einem Menschen von grossen Anlagen und tiefem Sinne geschieht, dass eben diese Gaben ihm in seiner Jugend Irrungen und scheinbare Widersprüche zuziehen, so dass es uns schwer wird, in diesem Wechsel die innere Einheit zu erkennen; wie sich dann aber, weil wir schon oft fanden, dass eine solche da war, wo wir sie anfangs nicht vermutheten, ein fester Glaube an die Wahrhaftigkeit seiner Natur bei uns bildet, so müssen wir auch die Geschichte der christlichen Zeiten gläubig betrachten, und können darauf rechnen, das auch hier in dem scheinbar Verwickelten der einfache fortschreitende Gang sich entdecken lässt.¹²⁷

Theorie und Empirie, oder Sichtbares und Sagbares in solchen Epochen zur Deckung bringen zu können, bedeutet insofern eine andere Aufgabe, als es nicht mehr durch eine Ausformulierung von Analogien funktioniert. Bei der ägyptischen Kunst konnte durch die komplexe Bildlichkeit der schnaaseschen Sprache hindurch mit einigem rhetorischen Aufwand Sichtbares und Sagbares, Volksgeist und Form bzw. Stil und Struktur der Kunstwerke als in ihren jeweiligen Sphären analog bestimmt werden. Hier nun wird man zwar sagen können, dass die Zersplitterung der antiken Formensprache, die Schnaase diagnostiziert, historisch auf die Zertrümmerung des römischen Reiches und metaphysisch auf die Zermürbung des römischen Geistes in der Form der Analogie abbildbar sein mag, der proleptische Argumentationsstrang hingegen erlaubt eine solche eindimensionale Analogiebildung nicht. Vielmehr wird deutlich, dass es sich bei der Stringenz und Kontinuität von Entwicklung und Zusammenhang um ein historisches Apriori handelt, das vorausgesetzt oder geglaubt werden muss, um Kunstgeschichte überhaupt schreiben zu können. Der »einfache fortschreitende Gang« ist der »innere Faden« der die Geschichte zwar zusammenhält, der aber gerade nicht in den Kunstwerken gefunden werden kann, sondern der lediglich teils divinatorisch erfasst, teils als Konvention zugrunde gelegt werden muss. Die behauptete Einheit des visuell und strukturell Uneinheitlichen lässt sich kaum in der Art und Weise als »Bild« vergegenwärtigen, wie Schnaase dies anhand des ägyptischen Tempels vorführen konnte. Vielmehr besteht die Gefahr, die

¹²⁷Schnaase, 1843–1879, Bd. 3, 1844, S. 97.

Einheit der christlichen Kunst immer wieder angesichts der Diversität der einzelnen Denkmäler aus dem Blickfeld zu verlieren.

Genau dieses Darstellungsproblem scheint Schnaase durch die 20 Jahre hindurch, in denen er mit den fünfeinhalb Bänden zur mittelalterlichen Kunst beschäftigt war, begleitet zu haben. Es lässt sich insbesondere im Vergleich der Bände 3, 4.1, und 4.2 bemerken, dass das Gesamtkonzept der mittelalterlichen Kunstgeschichte mehrfach überdacht und neu bestimmt wurde. Das Ringen um die Sichtbarmachung einer geistigen und stilistischen Einheit des christlichen Zeitalters wird begleitet von einem langsamen Einzug der Holzstichillustration in den kunsthistorischen Text. Wenn man auch – vor allem beim dritten Band – noch nicht von einem »illustrierten Kunstbuch« reden mag,¹²⁸ so gehen hier doch erstmals der kunsthistorische Text und die Abbildung eine Verbindung ein, die zuvor nicht möglich war. 1844, als der dritte Band erschien, gab es noch keinen Bilderatlas, der versuchte, einen kunsthistorischen Kanon im Medium des Bildes zu präsentieren. Und wie man besonders an Kuglers Handbuch erkennen konnte, war es nicht zuletzt Aufgabe des kunsthistorischen (Überblicks-)Textes, auf diejenigen Stichkonvolute, Editionen und Sammlungen hinzuweisen, in denen die in Rede stehenden Kunstwerke adäquat reproduziert waren.¹²⁹ Als 1844 der erste Band der *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter* erscheint, finden sich darin zwei in den Fließtext eingebettete Abbildungen. Technisch handelt es sich dabei um Holzstiche oder Holzschnitte, denn diese waren mit dem Text zusammen in einem Arbeitsgang zu drucken.¹³⁰

Die erste der Abbildungen befindet sich auf S. 137 und stellt einen Grundriss der Hagia Sophia dar [Abb. 2], die zweite auf S. 258 ist ebenfalls ein Grundriss und zwar der armenischen Kirche St. Hripsimē in Ejmiacin. Beides also sind Grundrisse von Kirchen aus dem Osten und damit aus einer Klasse von Denkmälern, die wenig reproduziert und überhaupt schwer zu erreichen waren. Die Abbildung gerade dieser Grundrisse liegt daher nahe, weil man den Leser sonst auf sehr ephemere Literatur hätte verweisen müssen. Schnaases detaillierte Lektüeranweisung zeigt, dass es sich bei diesen Abbildungen im Text noch um eine große Besonderheit handelte: »Mit Hülfe des beigefügten Grundrisses werden meine Leser sich einen

¹²⁸Krause, Niehr und Hannebutt-Benz, 2005, S. 106.

¹²⁹Vgl. oben S. 65.

¹³⁰Dies lag insbesondere daran, dass Holzstich und Holzschnitt wie der Buchdruck selbst Hochdruckverfahren sind. Tiefdrucktechniken wie Kupferstich und Stahlstich erforderten daher einen eigenen Arbeitsgang, der Herstellungsaufwand und Produktionskosten empfindlich in die Höhe treiben konnte und zudem teilweise spezielle Papiersorten verlangte, um die gewünschten Ergebnisse zu erzielen. Zur drucktechnischen Geschichte des Holzstichs siehe insbesondere: Ebd., S. 47–52, sowie die umfassende Studie von Eva-Maria Hannebutt-Benz, Hannebutt-Benz, 1984, bzw. Hannebutt-Benz und Wiedau, 2005. Zur kunsthistorischen Holzstichillustration s. u. S. 188.

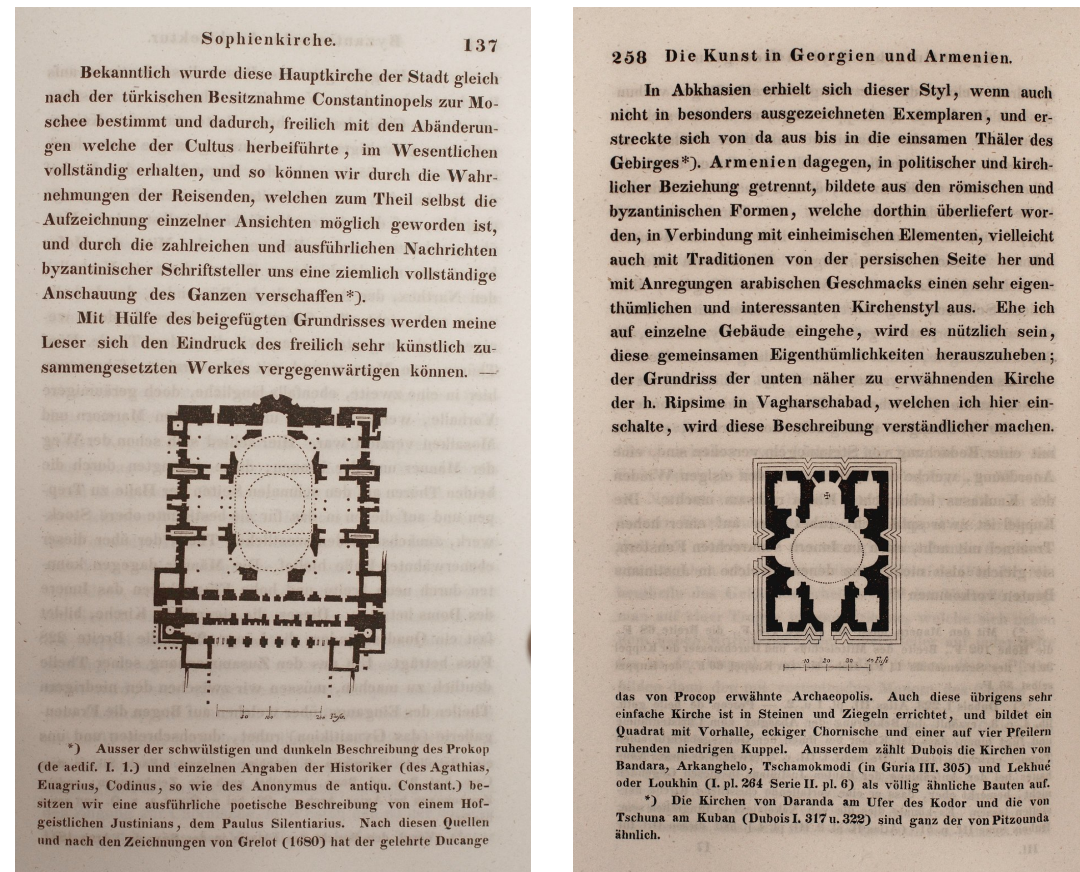


Abb. 2: Carl Schnaase: *Geschichte der bildenden Künste*, Bd. 3, 1844, S. 137 und S. 258.

Eindruck des freilich sehr künstlich zusammengesetzten Werkes vergegenwärtigen können.« Während Schnaase dann auf den folgenden sieben Seiten das Gebäude, das er selbst nie besucht hat, in einer ausführlichen Beschreibung über diesem Grundriss aufrichtet, Überlegungen zur Mischform des Baus zwischen dreischiffiger Basilika und Zentralbau anstellt, die Frage der Gewölbekonstruktion erörtert und schließlich auf die grandiose Wirkung der Kuppel- und Halbkuppelrundungen und die Mosaizierung eingeht, wird der Grundriss selbst nicht weiter beschrieben. So wird der Leser nicht darüber in Kenntnis gesetzt, dass die gestrichelten Kreise und Linien als die Gewölbeformen zu lesen sind. Wenn der vorgeschaltete Grundriss auch einen Anhaltspunkt geben mag, der die Orientierung in dem komplizierten Gebäude vereinfacht, so leistet er allein doch kaum, was Schnaase erwartet, nämlich, den »Eindruck des [...] Werkes [zu] vergegenwärtigen«. Diese Vergegenwärtigung des Eindrucks, die Überführung eines schlechthin unteilbaren Erlebens in eine

Präsenz im Buch, kann diese technische Zeichnung jedoch nur im Zusammenspiel mit dem Text simulieren:

In diesem grossen mächtigen Raume von schwerfasslicher Form, wo ein gedämpftes Licht von oben her aus entfernten oder nicht sichtbaren Punkten herabfällt und gleichmässig herrscht, wo die kalte, schimmernde Pracht des Goldes und der Steine in dunklem Glanze sinnlich mystisch leuchtet und das Auge beunruhigt, in diesem labyrinthischen, ungleich gestalteten Sälen, die ineinander übergehen und kein Ende zeigen, müssen wir uns verwirrt und gedemüthigt fühlen.¹³¹

Die Wirkung wird in einem Modus von Erhabenheit beschrieben, der dem klaren konstruktiven Bild des Grundrisses entgegensteht. Das Erhabene zeichnet sich genau durch jenes hier von Schnaase bemühte metaphorische Arsenal aus, das durch die Entziehung klarer Formen und Begrenzungen angsteinflößende und überwältigende Wirkungen suggeriert.¹³² Die Grenzen des Raumes sind ebensowenig wie seine Formen klar erkennbar, die Dunkelheit und das Gold zusammen mit der Größe der Anlage erwecken eine Form von Grandiosität. Die Beschreibung der Kirche funktioniert damit gegenläufig zum abgebildeten Grundriss. Wo der Grundriss das Bemühen um Verklarung verrät, leistet die Beschreibung Verklärung. Kunsthistorischer Text und Illustration treten in ein Spannungsverhältnis, das die Beschreibung der Architektur immer problematischer werden lässt. Schließlich löst Schnaase sich nicht nur von dem zuvor gezeigten Grundriss, sondern sogar von der formalen und konstruktiven Anlage der Hagia Sophia überhaupt. In einer Fußnote bemerkt er abschließend: »Am leichtesten werden sich die, welche die Markuskirche in Venedig, einen bei anderer Construction doch verwandten Bau, kennen, die Wirkung des Inneren der Sophienkirche vorstellen können.«¹³³ Der Grundriss ist für die Vorstellung der Wirkung des Inneren der Kirche also so ungeeignet wie das Wort. Nicht durch Abbildung, nicht durch Beschreibung, sondern durch die Erinnerung an die Wirkung eines vermeintlich verwandten Bauwerks lässt sich die Wirkung des Inneren illustrieren. Damit werden nicht nur zwei gänzlich verschiedene Bauwerke miteinander verglichen, sondern auch zwei gänzlich verschiedene Zugangsweisen zur Kunstgeschichte vorgestellt.

¹³¹Schnaase, 1843–1879, Bd. 3, 1844, S. 144.

¹³²So etwa Edmund Burke, der in seiner *Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful* die Kategorien Vastness, Obscurity, Infinity, Magnitude in Building als Merkmale des Erhabenen auffasst. Auch das »gedämpfte Licht« findet sich in diesem kategorialen Handwerkszeug wieder: »I think then, that all edifices calculated to produce the idea of the sublime, ought rather to be dark and gloomy [...]« – Burke, 1998, S. 49–199, hier S. 122.

¹³³Schnaase, 1843–1879, Bd. 3, 1844, S. 144.

Der Grundriss veranschaulicht die Konstruktionsprinzipien. An ihm können Errungenschaften der Statik veranschaulicht und Bautypologien entwickelt werden. Für eine Kunstgeschichte, wie Schnaase sie versteht, ist dies aber nicht das allein Entscheidende, denn am Grundriss, an der Statik, am Bautypus lässt sich nicht das ablesen, was die starke These zur byzantinischen Kunst ausmacht, nämlich der mentalitätsgeschichtliche Unterschied von okzidentalem und orientalischem Christentum: Auf der einen Seite drückt die Hagia Sophia »eine grosse, mächtige Einheit« aus, »aber es ist mehr die anspruchsvolle dunkle, schwer zugängliche irdische Macht, als die milde, offene des göttlichen Geistes«.¹³⁴ Letztere wird auf der anderen Seite von der westlichen Basilika symbolisiert als die »einfache, heitere Einladung, die geöffnete Bahn zum Tische des Herrn«.¹³⁵

Schnaase bietet beide Seiten der widersprüchlichen kunsthistorischen Medaille an, als Schnaase-Leser ist man geneigt, der letzteren, starken These zuzubilligen, dass sie im Zentrum des schnaaseschen Interesses an der Kunstgeschichte liege, während die konstruktive Seite, die Typologien und deren sehr ins Einzelne gehenden Entwicklungen eher am Rande liegen und näher dem zugeordnet sind, was Schnaase oben als Hilfswissenschaft oder Archäologie bezeichnet hat. Dass beide Seiten hier nun gleichermaßen zur Kunstgeschichte als Wissenschaft gehören, macht aber deutlich, dass sie beide nebeneinander zum Tragen kommen, dass einerseits, um auf die oben getroffene Differenzierung zurückzukommen, Prinzipien von Objektivität mit der Abbildung Einzug halten, andererseits aber mit der Beschreibung, mit der mentalitätsgeschichtlichen Fixierung von Wirkung und Eindruck, Prinzipien von Wahrheit nach wie vor den zentralen Argumentationsstrang bestimmen.

Wenn hier also ein abgedruckter Grundriss und eine ausführliche Beschreibung des Gebäudes bzw. der Wirkung dieses Gebäudes als verschiedene Formen des Umgangs mit dem Sichtbaren gegeneinander gehalten werden, so wird hierbei erkennbar, dass dasjenige, was der Text als eines behauptet, nicht eines ist, bzw. dass es im kunsthistorischen Diskurs nicht als eines erscheinen kann. Bild und Text treten so in ein kompliziertes Wechselverhältnis, das bereits oben anhand der ägyptischen Tempelanlagen herausgearbeitet werden konnte. Im nachfolgenden und in zwei Teilbände zerfallenden vierten Band (Bd. 2 der *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*) lassen sich im Zusammenspiel von Text und Bild, von Differenz und Wiederholung weitere Beobachtungen machen, die die Bandbreite der genannten Umgangsformen noch erweitern können.

¹³⁴Schnaase, 1843–1879, Bd. 3, 1844, S. 144.

¹³⁵Ebd., Bd. 3, 1844, S. 144.

Zunächst lässt sich beobachten, dass die Abbildungen fast durchgängig mit Bildunterschriften versehen sind, was das explizite Hinweisen auf die Bilder im Fließtext unnötig macht. Zugleich werden die Bilder innerhalb desselben Bandes zuweilen verdoppelt bzw. wiederholt. Gleich die vierte Abbildung auf S. 131 zeigt denselben Grundriss der Hagia Sophia, der schon in Bd. 3 abgedruckt war. Diesmal allerdings mit der Unterschrift »Sophienkirche zu Constantinopel«. Wäre die Wiederholung des Grundrisses an dieser Stelle noch gerechtfertigt, da Schnaase nicht darauf zählen konnte, dass jeder Käufer des vierten Bandes auch den dritten besaß, so wird man bei den folgenden Doppelungen innerhalb von Band 4.1 von einem argumentativen Strategem ausgehen müssen. Schnaase druckt beispielsweise dieselbe stereometrische Ansicht des Langhauses des Doms von Speyer einmal im Kapitel »Das gemeinsame Ideal« (S. 149) und einmal im Kapitel »Der romanische Styl« (S. 184) ab. Die erste Stelle behandelt die Entwicklung der Wölbungsarten, die zweite befasst sich mit Innenwandgliederungen. Auf S. 149 wird die Abbildung mitten in eine Passage eingeschaltet, die die Belebung des Raumeindrucks durch das Kreuzgewölbe beschreibt.

Während im Tonnengewölbe jeder Punkt des Gewölbeanfanges nur mit dem einen, gegenüberliegenden Punkte verbunden erscheint, entspringen hier aus jedem Ausgangspunkte drei zur gegenüberliegenden Wand hinüberlaufende Linien, welche dieselbe in drei verschiedenen Punkten berühren, und von jedem wieder vervielfacht in andern Richtungen zurückstrahlen. Es ist als ein reicher, sich mannigfaltig kreuzender Verkehr zwischen beiden Wänden gegeben, sie strömen gleichsam herüber und hinüber, in beständigen Repulsionen, welche den ganzen Raum bis an seine äussersten Gränzen durchdringen. Es ist eine Bewegung ohne Ende, wie die des Lichtes, das, von allen Seiten reflectirt, doch eine ruhige Einheit bildet; wie die des Blutes, das in stetem Kreisläufe den Körper belebt.¹³⁶

Die stereometrische Ansicht des Speyerer Langhauses bietet sich zur Illustration dieser Passage schon deshalb an, weil der Blickwinkel so gewählt ist, dass man sowohl in die Gewölbekonstruktion des Mittelschiffs wie auch der Seitenschiffe blicken kann. Auch weil dieser Blick zugleich verschiedene Perspektiven aufzeigt, indem der Augenpunkt auf die Achse des linken Seitenschiffes ausgerichtet ist und dort einen symmetrischen Blick in die Flucht eröffnet, in den beiden anderen

¹³⁶Ebd., Bd. 4.1, 1850, S. 149.

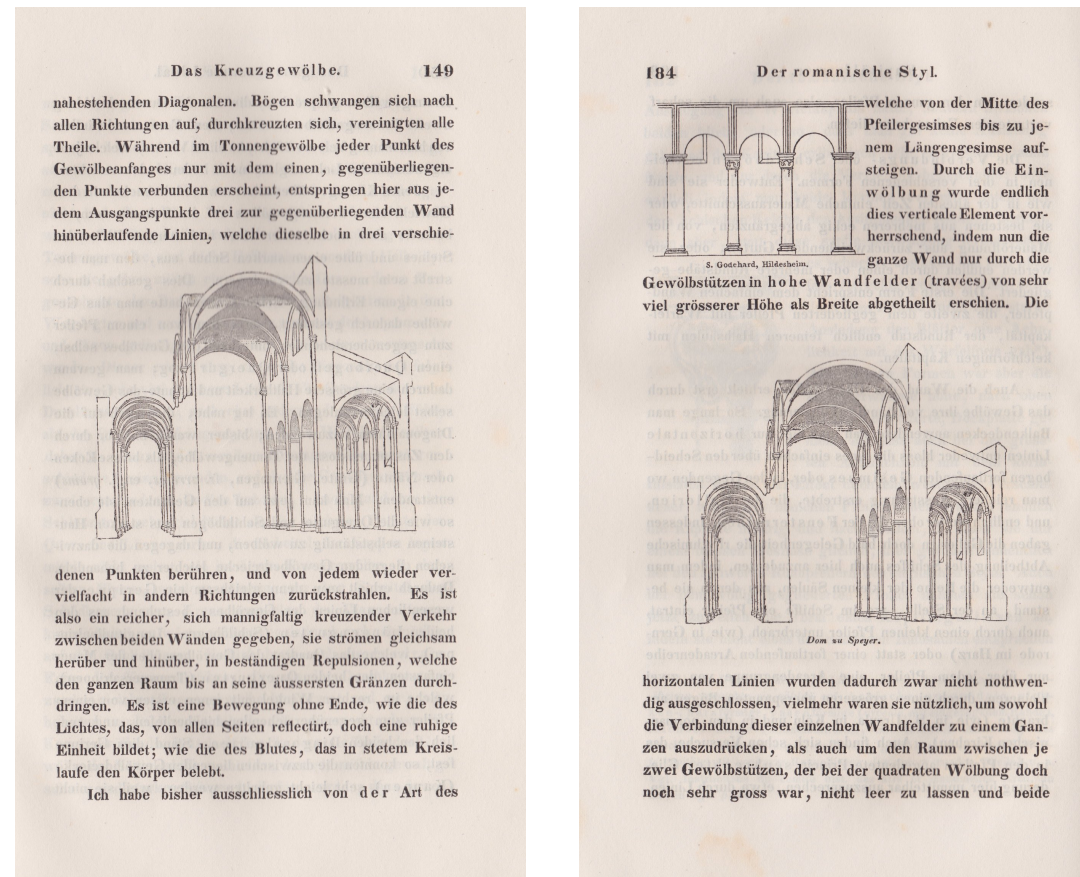


Abb. 3: Carl Schnaase: *Geschichte der bildenden Künste*, Bd. 4.1, 1850, S. 149 und S. 184.

Schiffen jedoch einen schrägen Einblick bietet, der die Komplexität der beschriebenen Bewegung zu illustrieren in der Lage ist. Die Abbildung auf S. 149 trägt keine Bildunterschrift und es wird auch nicht im Fließtext explizit auf sie hingewiesen. Sie ist also an dieser Stelle als Typus einer dreischiffigen Basilika mit Kreuzgewölben eingefügt, nicht als stereometrische Ansicht des Speyerer Langhauses. Anders verhält sich dies bei der Wiederholung der gleichen Ansicht auf S. 184. Hier geht es um die Aufhebung der horizontalen Linien in der Wandgliederung wenn das Schiff statt eines offenen Dachstuhls eingewölbt wird. Dabei wird das Augenmerk weniger auf die Gewölbe selbst als auf die in der Stereometrie sichtbare Innenwandgliederung gelenkt. Gleichzeitig bleibt die Illustration hier nicht mehr nur als Typus eines weitgehend von horizontalen Elementen befreiten Wandaufrisses, sondern wird durch die Bildunterschrift zu einem Bild des »Dom[s] zu Speyer.«¹³⁷

¹³⁷Vgl. Krause, Niehr und Hannebutt-Benz, 2005, S. 36.

Die gleiche Zeichnung illustriert nicht nur zwei unterschiedliche Argumente, sondern zeigt zwei verschiedene Gegenstände, die unterschiedlichen Sphären angehören. Zunächst ist sie als Typus der romanischen Basilika mit Kreuzgewölben gewissermaßen ein Bild der Wahrheit, im zweiten Fall ist sie ein Bild eines bestimmten Bauwerks, das ebenso mit der Rhetorik der Objektivität operiert, wie es dies im vorigen Fall mit der Wahrheit tat. Das gleiche Bild wird also in verschiedenem Kontext sich selbst ungleich. Dass das Bild zu diesem Zweck an der Stelle, an der es vom Text aufgerufen wird, nochmals wiederholt wird, zeigt dabei eine unerwartet enge Verbindung von Bild und Text, die offenbar an dem mediengeschichtlichen Punkt, an dem Bild und Text ohne größeren Aufwand miteinander gekoppelt werden können, statt des Verweises auf eine vorgehende Seite lieber die Verdoppelung einführt. Die Strategie setzt auf die sinnliche und ablenkungsfreie Anwesenheit der Abbildung an der Stelle der Referenz im Text. Solche Doppelungen finden sich in den nachfolgenden Überblickswerken zur Kunstgeschichte nicht mehr. Sie scheinen vielmehr eine besondere Form des Experimentierens mit dem Medium des illustrierten Kunstbuches darzustellen. Sie deutet auf die enge Verbindung von Bild und Text und legt offen, dass diese Verbindung um so brüchiger ist, je fester sie sich zu geben versucht. So wird das gleiche Kapitell einmal auf S. 182 als Illustration von »Kapitalformen« und ein weiteres Mal auf S. 200 im Kapitel »Ornamentik« abgebildet und zwar ohne Bildunterschrift und ohne expliziten Hinweis auf die Abbildung im Fließtext. Erst auf S. 376 des 5. Bandes, wo die Abbildung ein drittes Mal im Kontext des »Rheinischen Übergangsstyls« auftaucht, erfährt der Leser, dass es sich um ein Kapitell aus dem Kreuzgang der Stiftskirche von Aschaffenburg handelt. Dieses Changieren zwischen Wahrheit und Objektivität, zwischen Exemplarität eines bestimmten Details und der eingehenden Behandlung eines bestimmten Werkes knüpft nicht nur das bereits bei Kugler gesehene Verhältnis von Geschichtserzählung und Hindeutungen auf das Einzelne an, es führt auch die Abbildung selbst in diesen zweiteiligen Diskurs ein, wenn etwa, um ein drittes Beispiel zu nennen, ein Wimperg vom Kölner Domchor in Bd. 4.1 ohne jegliche Unterschrift oder Bezeichnung der Herkunft auf S. 264 abgebildet wird, um die Notwendigkeit einer Überdachung des Spitzbogens am Außenbau zu illustrieren, um dann in Bd. 5 auf S. 542 nochmals bei der eingehenden Behandlung des Kölner Doms selbst mit der Unterschrift »Domchor zu Köln« aufzutauchen. Es wäre vielleicht nicht unangemessen zu behaupten, dass es sich bei diesen beiden Bildern nicht nur um Einbettungen in verschiedene Kontexte handelt, sondern um verschiedene Bilder: einmal um ein, wenn nicht *das* Bild eines gotischen Wimpergs, ein anderes Mal um ein Detail des Kölner Doms.

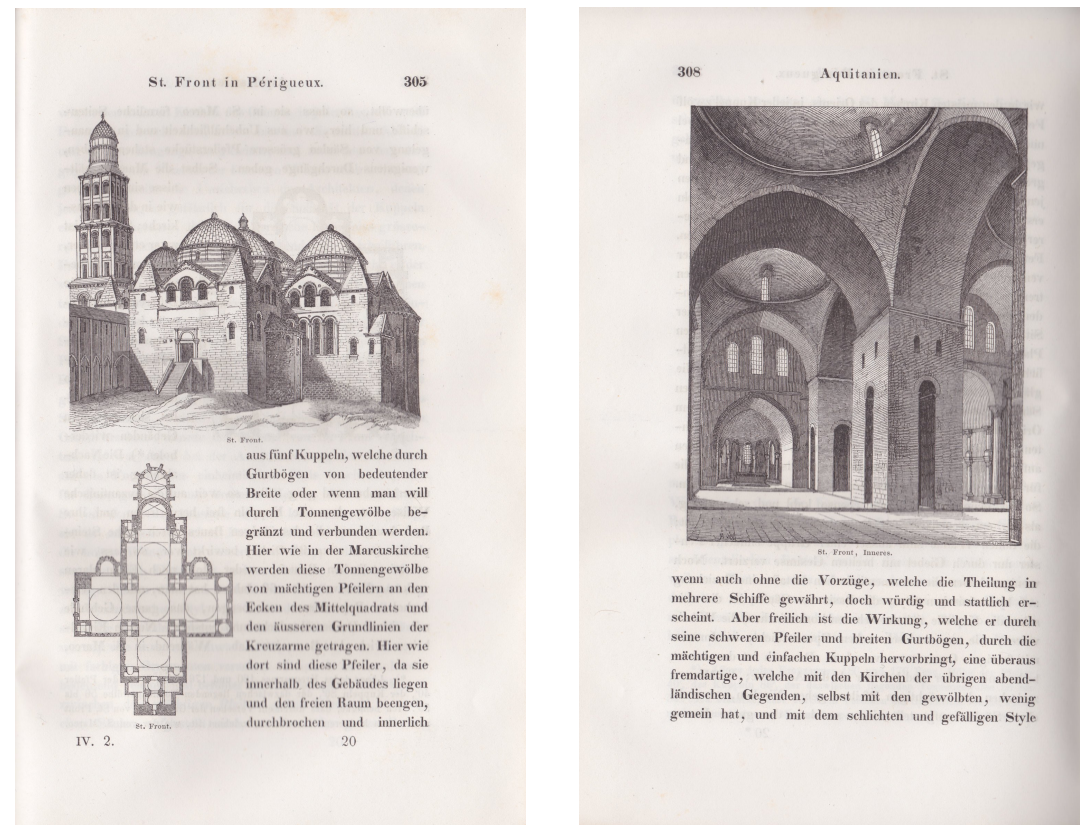


Abb. 4: Carl Schnaase: *Geschichte der bildenden Künste*, 1854, Bd. 4.2, S. 305 und 308.

Neben der Wiederholung von identischen Abbildungen in unterschiedlichen Kontexten gibt es den Fall, dass mehrere unterschiedliche Bilder eines Werks nebeneinander präsentiert werden. So z. B. der Grundriss des Doms von Bologna (Bd. 6, S. 204) und ein Innenwandaufriß derselben Kirche (Bd. 6, S. 205). Beide Abbildungen tragen die gleiche Bildunterschrift: »Dom zu Bologna.« Diese unterschiedlichen Darstellungskonventionen gehorchenden Bilder sollen, so legen es die Bildunterschriften nahe, Identisches zeigen. Ähnlich verhält es sich bei den Abbildungen zu St. Front in Périgueux (Bd. 4.2, S. 305) [Abb. 4 links], bei der die Unterschiede sowohl der Darstellungskonvention (Grundriss und vedutenhafte Zeichnung des Außenbaus) noch wesentlich stärker sind. Der Grundriss hat als technische Zeichnung einen anderen Bezug zur Realität und zur Wahrnehmung. Er zeigt nicht nur ein auf einen bestimmten Aspekt reduziertes Bild des Gebäudes, sondern das Bild, das er zeigt, kann auch vor Ort von keinem menschlichen Auge wahrgenommen werden. Die Zeichnung dagegen zeigt das Gebäude zwar nur von einer Seite und nur von außen, dies aber in einer zentralperspektivischen Projektion. Zugleich treten im Bestand

dessen, was gezeigt wird, Unterschiede hinzu, die die gleichlautende Bildunterschrift »St. Front« zumindest prekär erscheinen lassen. Der Grundriss zeigt übereinander geblendet den rekonstruierten Chorabschluss und den später errichteten gotischen Chor. Dagegen zeigt die Zeichnung nur den rekonstruierten romanischen Chor, aber auch den Turm, eine Freitreppe vor dem südlichen Querhausportal und die Mauer der angebauten Klostergebäude. Schnaase selbst weist darauf hin, dass es sich bei der Ansicht um eine »Restauration« handelt, während die beiden Bildunterschriften behaupten, beide Male nur schlicht »St. Front« zu zeigen. Die Innenansicht auf S. 308 komplettiert dann den Eindruck einer Abteikirche St. Front in einem rekonstruierten Zustand, der gleichwohl zugleich Basis und Ausdruck der kunsthistorischen Erzählpraxis wird. Wer um 1854 nach Périgueux reiste, sah vor allem am Außenbau einen gewaltigen Unterschied: die Kuppeln waren nämlich seit 1760 von einer Giebeldachkonstruktion überfangen, um das Gebäude notdürftig zu sichern. »Erst vor etwa 60 Jahren hat man, um den wiederholten Reparaturen vorzubeugen, das ganze Gebäude mit einem Dache überdeckt und entstellt.«¹³⁸ Die drei Abbildungen spannen so einen Anachronismus auf, der vom Text markiert, aber nicht eingeholt oder überbrückt wird. Die Bilder werden, auch wenn sie es durch ihre Unterschriften behaupten, nicht zu Bildern eines mit sich selbst identischen Gegenstandes. Das Bild von St. Front wird in sich selbst brüchig, es beginnt der großen Erzählung von der Geschichte der christlichen Kunst, die in Schaases umfangreichem Werk angestrebt ist, entgegenzulaufen.

Dieser ab dem vierten Band zunehmende Konflikt innerhalb der *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter* wird von Schnaase im ersten, »Kirche und Staat« überschriebenen Kapitel, reflektiert, das gleichsam als Vorwort zu Bd. 4.1 fungiert. Die *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter* hatte mit Band 3 des Gesamtwerkes begonnen und eine Übergangsperiode beschrieben, die zu einem, wie der Untertitel des vierten Bandes sagt »eigentlichen Mittelalter« überzuleiten hatte.

Nachdem wir uns lange mit unvollkommenen Zuständen, halben Bildungen und ungenügenden Leistungen beschäftigen müssen, führt uns der Gang der Geschichte endlich wieder einer wahrhaft grossen Epoche zu, wo sich die edelsten Kräfte der Menschheit zu schönster Blüthe entfalten. Mit freudiger Begeisterung beginne ich die Schilderung dieses Zeitraums, an dem ich mit Vorliebe hänge, mit freudiger Begeisterung, aber auch nicht ohne Zagen, im vollen Bewusstsein der Schwierigkeiten dieser Aufgabe. Sie liegen zum Theil schon in dem Gegenstande

¹³⁸Schnaase, 1843–1879, Bd. 4.2, 1854, S. 306.

selbst. Hier ist nicht, wie in den hervorragenden Zeiten des Alterthums, ein einzelnes Volk in's Auge zu fassen, das durch Sprache und Landesgränzen von anderen gesondert, sich ruhig und naturgemäss entwickelt, sondern mehrere Völker, abweichend durch Abstammung und Anlagen, bunt gemischt, in verschiedenen Zonen lebend, nehmen unsere Aufmerksamkeit gleichzeitig in Anspruch, ein fast unübersehbarer Reichthum provinzieller Formen soll berücksichtigt, verschiedene oft sich bekämpfende Einflüsse sollen gewürdigt werden. Allein diese im Gegenstande liegende Schwierigkeit ist die geringere. Die Geschichte muss ja überall darauf verzichten, die Lebensfülle der Wirklichkeit zu erschöpfen, sie fasst zusammen, ordnet, und es lassen sich auch hier Standpunkte finden, wo das reiche Bild sich in grossen Umrissen darstellt.¹³⁹

Das Versprechen eines eigentlichen und einheitlichen Mittelalters, dessen Bild sich im Vergleich mit den »halben Bildungen« der Übergangsperioden des vorherigen Bandes abrundet und klärt, wird sogleich zurück genommen. Nicht der Gegenstand ist es, der das Bild abrundet, sondern die Geschichte, die der Lebensfülle dieses unermesslich komplexen Gegenstandes Gewalt antun muss, um ein Bild zu formen. Wie brüchig dieses Bild auch dann ist, wenn in besonderem Maße auf Einzeldenkmäler eingegangen wird, zeigte das Beispiel der Behandlung von St. Front. Schnaase deutet bereits in Band 4.1 an, wie er sich den Fortgang des Gesamtwerkes vorstellt. Nach der Darstellung einer allgemeinen Entwicklung der mittelalterlichen Kunst, die sich aus einem gemeinsamen, allen christlichen Nationen gemeinsamen Ideal herleitet, folgen die detaillierteren Kunstgeschichten dieser einzelnen Völker.

Die Christenheit bildete auch hier ein Ganzes; sie hatte sich von dem Haften an der Nationalität losgesagt, sie strebte nach dem Vollkommenen mit Bewusstsein, und dies Streben vereinigte die Länder. [...] Das Grundprincip des jedesmaligen Styls ist daher allen Völkern des christlichen Verbandes gemeinsam; die klimatischen oder historischen Eigenthümlichkeiten verbergen sich dem Auge, wenn sie mit diesem Princip harmoniren, und treten nur dann hervor, wenn dies weniger der Fall ist, also meistens als Inconsequenzen oder Unvollkommenheiten. [...] In gewissem Sinne hat jedes Land seine besondere Baugeschichte, weil in jedem die verschiedenen Formen bald früher bald später, bald durch ursprüngliche Erzeugung bald durch Mittheilung in Ausfuhrung kamen. Allein da die Arbeit eine gemeinsame war, so ist die

¹³⁹Schnaase, 1843–1879, Bd. 4.1, 1850, S. 3–4.

Baugeschichte jedes Landes nur ein willkürlich begränztes Fragment der gesammten innerlich zusammenhängenden Geschichte. Die nationalen Verschiedenheiten gehören daher nicht in die allgemeine Schilderung der Architektur, sondern finden ihre Stelle erst in der chronologischen Erzählung, je nachdem eines oder ein anderes der Völker mehr in den Vordergrund der Geschichte tritt. Nur dort kann das reiche und anziehende Bild mannigfaltiger Wechselwirkungen in diesem Völkerverbände vorgelegt werden.¹⁴⁰

Schnaase unterscheidet also »allgemeine Schilderung« und »chronologische Erzählung«. Nicht zufällig schwingt in dieser Unterscheidung die Differenz von Bild und Text mit. Schilderung ist immer auch Beschreibung und somit dem Bild zugeordnet, während die Chronologie einer Sache der Narration bleibt, des Textes also. Schnaase liefert gemäß dieser Unterscheidung im Band 4.1 jenen allgemeinen Teil seines Bildes der mittelalterlichen Kunst, in dem die Unterschiede der einzelnen Nationen zugunsten einer einheitlichen Gesamtheit des Christentums zurücktreten.

Diese so auf die geografischen Besonderheiten der mittelalterlichen Kunst bezogene Unterscheidung wendet Schnaase in einer weiteren Argumentationsschleife auch auf die chronologischen Besonderheiten an. So wird, bevor überhaupt die Unterscheidung von Romanik und Gotik in der Baukunst eingeführt wird, ein »gemeinsames Ideal« der Kirchenbaukunst des gesamten Mittelalters entwickelt.

Der romanische und der gothische Styl sind nun die Extreme der möglichen Auffassungen, sind daher einander geistig entgegengesetzt und einseitig, aber jeder in sich enig, während die Übergangsperiode zu dieser künstlerischen Beschränkung und Einheit nicht gelangte. Nur jene consequenten Style können daher selbstständig geschildert werden, aber man muss bei dieser Schilderung das gemeinsame Ideal vor Augen haben um Zufälligkeiten und Einseitigkeiten nicht für wesentlich zu halten.¹⁴¹

Offenbar hatte Schnaase sich vorgestellt, in Band 4.1, jene angesprochene »allgemeine Schilderung« abzuhandeln. Hier widmete er sich nach dem gemeinsamen Ideal den Stilmerkmalen der beiden großen mittelalterlichen Stilkomplexe, Romanik und Gotik, um sodann auf die mittelalterlichen Stile von Malerei und Skulptur einzugehen und schließlich Ausnahmen von diesen nun vorgestellten Regeln zu besprechen. Dies ist tatsächlich der Ort, an dem die Beschreibungen generellen Anspruch haben

¹⁴⁰Ebd., Bd. 4.1, 1850, S. 120–121.

¹⁴¹Ebd., Bd. 4.1, 1850, S. 124.

und an dem die eingefügten Illustrationen häufig nicht beschriftet sind. Beides zielt somit auf ein ideales Bild von Wahrheit, in dem die zitierten »Inconsequenzen und Unvollkommenheiten« ebenso wenig vorkommen wie die »Zufälligkeiten und Einseitigkeiten«. Für die zweite Abteilung dieses »das eigentliche Mittelalter« behandelnden Bandes hätte der Leser nun die angekündigte »chronologische Erzählung« erwarten dürfen, die sich eben jenen unvollkommenen Einzelheiten, der jeweiligen Chronologie der Bauschulen zu widmen hätte und von der für jedes Bauwerk zu klären gewesen wäre, inwieweit es das Ideal trifft und inwieweit es von diesem abweicht. Schnaase sieht sich aber, als er 1854, also 4 Jahre nach dem Erscheinen der ersten, die zweite Abteilung des »eigentlichen Mittelalters« veröffentlicht, genötigt, ein Vorwort einzuschieben, das das weitere Vorgehen der Studie nochmals erklären soll. Es ist neben dem Vorwort zum Gesamtwerk der einzige explizit so benannte und vor das Inhaltsverzeichnis gestellte Text. Dort gibt er eine für die bisherige Anlage des Werkes überraschende Wende bekannt: So sei »die Kunstgeschichte des Mittelalters mit ungewöhnlichem Eifer bearbeitet worden, und das Material ungemein angewachsen«, und daher sei es ihm vergönnt, seiner Arbeit »eine Vollständigkeit zu geben, welche ich im Beginne nicht einmal ahnen konnte«.

Manche Leser würden vielleicht eine gedrängtere, weniger auf das Einzelne eingehende Darstellung gewünscht haben, während für Andere gerade diese Einzelheiten überwiegenden Werth haben. Ich konnte mich nur für die ausführliche Behandlung entscheiden. Die Kunst des Mittelalters erfordert an und für sich eine andere Behandlung, als die der alten Völker, weil sie nicht den einheitlichen Charakter hat, wie diese, und ihre Bedeutung und geistige Richtung nur durch näheres Eingehen auf die Mannigfaltigkeit ihrer Aeusserungen anschaulich gemacht werden kann. Dazu kommt auch, dass sie noch nicht so bekannt und verarbeitet ist, wie die der alten Welt. [...] Die allgemeine Darstellung würde daher dunkel und unbefriedigend geblieben sein, wenn sie sich nicht auf grösseres Detail stützte.¹⁴²

Dies ist insofern überraschend, als Schnaase doch in der Zueignung an Kugler im ersten Band angekündigt hatte, im Gegensatz zu diesem nicht »auf eine so vollständige Aufzählung des Einzelnen« einzugehen, weil dies »den Gesichtspunkt der inneren geistigen Beziehungen fest zu halten«¹⁴³ erschwert hätte. Schnaase vollzieht also einen bewussten Wechsel der Darstellungsoptionen. Nicht zuletzt deshalb

¹⁴²Schnaase, 1843–1879, Bd. 4.2, 1854, S. V–VI.

¹⁴³Ebd., Bd. 1, 1843, S. X–XI.

scheint die Geschichte der bildenden Künste des Mittelalters auf insgesamt fünf Bände angewachsen zu sein. Bd. 4.2 schildert die romanische Kunst, Bd. 5 »Entstehung und Ausbildung der gothischen Kunst«, Bd. 6 befasst sich mit der »Spätzeit des Mittelalters bis zur Blüthe der van Eyck'schen Schule« und Bd. 7 behandelt schließlich das zuvor ausgesonderte »Mittelalter Italien's und die Grenzgebiete der abendländischen Kunst.« Schnaases stärkeres Eingehen auf Einzelnes schlägt sich schon in den Inhaltsverzeichnissen der nachfolgenden Bände nieder, denn es tauchen nun verstärkt ganze Kapitel zu einzelnen Bauwerken auf. Was Schnaase zuvor »chronologische Erzählung« genannt hatte, gewinnt nun deutlich das Hauptgewicht der folgenden vier Bände. Dies bedeutet nicht, dass die allgemeine Schilderung hier keinen Ort mehr hätte, vielmehr wird das Verhältnis von beiden Darstellungsoptionen der schnaaseschen Kunstgeschichte neu zugeschnitten. Vielleicht schaltet Schnaase genau deshalb eine kurze Reflexion eben dieses Begriffs der Chronologie in sein Vorwort zu Bd. 4.2 ein und bringt auch erneut die Bild-Metaphorik ins Spiel. Vornehmlich in Deutschland habe »sich die Forschung vorzugsweise dem chronologischen Elemente zugewendet und mit der Ermittlung der Entstehungszeiten einzelner Monumente beschäftigt [...]«.

Dieser chronologische Eifer hat Einige, wenigstens in Beziehung auf die Baugeschichte des Mittelalters, zu der Meinung geführt, dass man damit beginnen müsse, alle einzelnen Bauten chronologisch zu ordnen und zu diesem Zwecke ihre Entstehungsdaten zu ermitteln. Dieser wirklich begonnene Versuch ist aber in zwiefacher Beziehung unwissenschaftlich, theils weil er, da eine urkundliche Gewissheit über alle Monumente sich niemals hoffen lässt, zu einer bedenklichen Vermischung blosser Vermuthungen mit erwiesenen Thatsachen führt, theils weil er die unleugbare Wahrheit, dass die meisten Gebäude des Mittelalters nicht bloss sehr langsam, sondern oft auch mit Benutzung älterer Fragmente errichtet sind, und mithin stylistische Aeusserungen mehrerer Zeitalter gemischt erhalten, mehr oder weniger verkennt. Man müsste, wenn man consequent sein wollte, nicht Gebäude, sondern einzelne Steine datiren.¹⁴⁴

Schnaase zieht hier erwartungsgemäß ein Widerlager gegen eine bloße Chronologie ein. Das Datieren von Steinen zählt sicherlich nicht zu Schnaases Lieblingsaufgaben, aber die Art und Weise, wie er sich den einzelnen Bauwerken und deren Baugeschichten auf den folgenden mehreren tausend Seiten widmet, zeigt, dass das Material,

¹⁴⁴Ebd., Bd. 4.2, 1854, S. VI–VII.

das der Kunsthistoriker bei einer Behandlung des Mittelalters zu berücksichtigen hat, eine spezielle Art des Umgangs erfordert. Wenn die Geschichte diejenige Wissenschaft ist, die das Bild zu zeichnen hat, das als ein virtuelles mediales Kondensat des wissenschaftlichen Fortschrittes zu gelten hat, so sind es nun die Chronologie und die Einzelforschung, die dieses Bild immer neu irritieren, wenn sie sich nicht von der Geschichte leiten lassen:

Eine völlige Erschöpfung des Materials wird niemals gewonnen werden; die Geschichte würde nie beginnen, wenn sie diese abwarten wollte. Sie darf und muss von Bekanntem auf Unbekanntes schliessen, sie hat nicht das Recht, den vollkommenen mathematischen und juridischen Beweis des Thatsächlichen zu verlangen, und in seiner Ermangelung zu schweigen. Die Chronologie selbst bedarf der Geschichte, theils um Beweisregeln aus ihr zu entnehmen, theils um sich über die Bedeutung oder Bedeutungslosigkeit einzelner Thatsachen aufzuklären. Geschichte und Chronologie stehen im Zusammenhange, aber sie sind nicht völlig identisch; die Chronologie ist nur Mittel, nicht Zweck. [...] Die Geschichte steht über diesen vorbereitenden Disciplinen; sie hat die Aufgabe, sich in den Geist der Zeiten einzuleben, und erlangt dies nicht ausschliesslich durch die Anhäufung des Materials, sondern im geistigen Umgange und Verkehr mit der Vergangenheit.¹⁴⁵

Wie in den historistisch ausgerichteten Nachbardisziplinen bezieht sich auch Schnaase auf die Unterscheidung von blinder Sammelwut antiquarischer Gelehrsamkeit und der weitsichtigen, nicht auf Vollständigkeit, sondern auf Sinn abstellenden Geschichte. Er bringt beides in ein Verhältnis, in dem die Einzelforschung unter der Ägide der Geschichte zu stehen hat. Während die antiquarische Forschung nichts anderes kann als Sammeln, die Chronologie nichts anderes vermag, als das Gesammelte in eine zeitliche Ordnung zu bringen, vermag erst die Geschichte, Wichtiges von Unwichtigem zu unterscheiden und sich schließlich in den hinter dem Einzelnen stehenden »Geist der Zeiten« einzuleben und diesen darstellbar werden zu lassen. Es ist nicht mehr das kuglersche Argument, dass schon ausreichend Material erschlossen sei, um zu allgemeineren Aussagen übergehen zu können, sondern es ist das Argument, dass erst die Geschichte die Methode zu geben hat, mit der das Material angeschaut werden kann. Das eine kann nicht ohne das andere gesehen werden. Beides muss offenbar zusammen kommen, damit tatsächlich so etwas wie historische

¹⁴⁵Schnaase, 1843–1879, Bd. 4.2, 1854, S. VII.

Erkenntnis entsteht. – Es zeigt sich hier, dass Schnaase im Kern seines wissenschaftstheoretischen Konzepts, nach dem die Geschichte jenes historische Apriori zu liefern hätte, das als transzendente Bedingung der Möglichkeit historischer Erkenntnis fungiert, einem transzendentalphilosophischen Theoriearrangement deutlich näher steht als dem hegelianischen Modell.¹⁴⁶

Die folgenden Bände der *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter* vollführen damit eine gegensätzliche Bewegung: sie entfernen sich von dem Bild der Kunst und des Zeitalters, das zu schildern sie sich vorgenommen hatten. Gleichzeitig wenden sie sich den Bildern in neuer Weise zu. Die Illustrationen nehmen von Band zu Band zu. Der kunsthistorische Diskurs spricht in den späten Bänden des schnaaseschen Hauptwerkes nicht mehr mit dem einen Bild, das transparent zu machen die ersten Bände versuchten. Er spricht mit einer Vielzahl von Bildern, die tatsächlich nicht nur durch den Text sichtbar werden, sondern die gleichberechtigt neben ihm zu stehen kommen und die den Text ebenso unterstützen, wie sie ihn stören. Und mit ihm stören sie das Gesamtbild, das Schnaase am Anfang seines Werkes versprochen hatte.

Schnaases *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter* ist damit eines der wenigen Werke, an denen sich die Veränderungen der kunsthistorischen Darstellung angesichts der Holzstichillustration beobachten lässt. Unausgemacht bleibt dabei, welcher Umstand mehr Anteil an dem schnaaseschen Kurswechsel gehabt haben mag: Die Verfügbarkeit von Abbildungsmaterial, die ihn dazu brachte, sich »für die ausführliche Behandlung [zu] entscheiden«¹⁴⁷ oder der gegenüber der Antike so unterschiedliche Charakter der mittelalterlichen Kunst. Das Projekt einer allgemeinen Kunstgeschichte, das auf der Konstruktion von Bildern von Wahrheit aufbaut, die sodann transparent gemacht werden für einen hinter ihnen stehenden und als Begründung und Ursprung fungierenden Volksgeist, wird irritiert von der Diversität der einzelnen Werke, die die Darstellung immer wieder zur Objektivität verdammt. Die Kontrolle dieser Objektivität, die der Text durch seine verschiedenen Transparenzeffekte erreicht, gelingt aber deutlich leichter, solange ein unillustrierter Text vorliegt. Der illustrierte Text muss nicht nur die Individualität und Überdetermination der entfernten Originale kontrollieren, sondern auch die Reproduktionen mit der ihnen eigenen Überfülle an Signifikation. Diesem hier bereits in der Erstauflage von Schnaases Hauptwerk bemerkbaren Aspekt wird im zweiten Teil weiter nachgespürt werden.

¹⁴⁶Vgl. auch Prange, 2004, S. 137ff.

¹⁴⁷Schnaase, 1843–1879, Bd. 4.2, 1854, S. VI.

Teil II.

Abbilden und Inszenieren

5. Bildatlanten: *Denkmäler der Kunst*

Die ab 1845 erscheinenden *Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwicklungs-Ganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart*, herausgegeben von dem Münchener Architekten August Voit, werden vom Verlag Ebner und Seubert zunächst als Ergänzung des kuglerschen Handbuchs von 1842 angelegt. Während das Handbuch gänzlich ohne Abbildungen auskommt, kommen die *Denkmäler der Kunst*, so wie sie 1845 begonnen wurden, – sieht man von den Paratexten, insbesondere dem sehr kurzen Vorwort von Heinrich Merz ab – gänzlich ohne Text aus.¹ So gut, so komplementär. Beide tragen jedoch implizit und explizit das jeweilige andere Medium mit sich herum. Dass Kuglers Handbuch, so wenig der Text selbst auf Anschaulichkeit ausgerichtet sein mag, immer wieder auf ein visuelles Archiv von Abbildungen verweist, ist oben bereits ausführlich dargestellt worden. Dass aber auch die *Denkmäler der Kunst* kein reines Bilderbuch sind, zeigt schon ihre Verbindung mit dem Text des Handbuchs. Wie sehr es konzeptuell auch immer mit dem dort gebotenen harmonieren mag, und wie sehr es auch immer sich davon unterscheiden und den Text, dem es nachfolgt, konterkarieren und in Bedrängnis bringen mag, es ist durch diesen zuvor erschienenen Text kontextualisiert. Zudem wurde vermutlich zum Abschluss des ersten Bandes ein von Ernst Guhl, der das Projekt ab 1847 gemeinsam mit Joseph Caspar weiterführte, verfasster begleitender Text ausgegeben, der jedoch eher als Anmerkungsapparat mit im Wesentlichen beschreibendem Charakter verstanden werden darf. Dies ändert sich erst 1864 mit der von Wilhelm Lübke besorgten Volksausgabe, in der auch verbindende Betrachtungen über die Entwicklung der Kunstgeschichte einfließen. Diese verstärken sich noch in den später separat als übergreifendem Textband aufgebauten Begleittext, der zu verschiedenen Teilen von Wilhelm Lübke und Carl von Lützow verantwortet wurde.

¹Ich beziehe mich dabei auf die in der Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts der Universität Bonn erhaltene, einzeln gebundene, erste Lieferung der *Denkmäler der Kunst*. Die Ausgabe zeigt, dass erst mit dem Abschluss des ersten Bandes durch Ernst Guhl und Joseph Caspar 1851 erklärende, resp. beschreibende Texte eingeführt wurden. In diesem Zuge müssen auch Titelblätter und das Vorwort von Heinrich Merz neu ausgegeben worden sein, denn das in Bonn erhaltene Vorwort erstreckt sich über die Seiten III-IV, das in den meisten Ausgaben erhaltene jedoch ist in kleinerer Type gesetzt und passt zur Gänze auf die Seite VII. In diesem Bonner Exemplar ist ebenfalls das weiter unten erwähnte Prospectus der Verlagsbuchhandlung Ebner und Seubert mit eingebunden. – Voit, 1845.

Ein reines, unschuldiges, voraussetzungsloses Sehen ist schon aufgrund dieser Tatsachen in dem ambitionierten Atlaswerk nicht zu realisieren. Dennoch hebt die Rhetorik der Paratexte des Werkes genau auf diese Form einer voraussetzungslosen Anschaulichkeit ab, die den Handbüchern Kuglers wie Schnaases abgeht.

Darstellungsform und Rhetorik eines virtuellen Museums

Mit Recht hat man die *Denkmäler der Kunst* als ein virtuelles Museum bezeichnet,² erfüllen sie doch einige wichtige, wenn nicht zentrale Funktionen, die auch das Museum erfüllt: So wenig nämlich das Museum lediglich Aufbewahrungsort und Schatzkammer für materiell wie ästhetisch wertvolle Gegenstände ist, handelt es sich bei den *Denkmälern der Kunst* um eine Publikation, die Abbildungen lediglich verfügbar macht und bereit hält. Beide lassen sich viel eher als Manifestationen einer bestimmten Rhetorik verstehen: im Wesentlichen der rhetorischen Figur der *Synekdоче*, und näher des *pars pro toto*.³ So ist es bereits ein zentrales Anliegen des Programms, das Ernst Guhl dem 1851 abgeschlossenen ersten Band voranstellt, darauf hinzuweisen, dass die einzelnen Tafeln als eigenständige, abgeschlossene Einheiten zu gelten haben, die in ihrer Bedeutung über die Summe der darauf zusammengefassten einzelnen Darstellungen hinausgehen soll. Es kam ihm nämlich hauptsächlich darauf an,

eine bestimmte Periode der Kunstgeschichte nach ihrem allgemeinen Charakter und innerhalb desselben sich offenbarenden Hauptrichtungen möglichst vollständig auf einer Tafel zu veranschaulichen. Es ist der Grund, weshalb ich oft darauf verzichtet habe, durch aussergewöhnliche und eben deshalb interessantere Monumente den Tafeln einen gewissen Reiz zu verleihen, der mir der allgemeinen Nützlichkeit und Brauchbarkeit des Werkes hintanzusetzen schien, wenn das Interessante eben nur ein Vereinzelt und Isolirtes, und wenn auch für die Specialforschung wichtig, so doch nicht für den Gesamtcharakter der Periode maassgebend und bezeichnend war.⁴

Die einzelne Tafel wird so als ein Bild des Charakters einer Epoche verstanden. Die Zahl der einzelnen Abbildungen einer Tafel schwankt zwischen acht und 30 kleinen Bildern, die jeweils nummeriert und ab der Volksausgabe von 1864 auch

²Karlholm, 2001.

³Fehr und Krümmel, 1990, S. 10f.

⁴Guhl und Caspar, 1851–1856, Bd. 1, S. VIII.

beschriftet sind.⁵ Das Bildfeld wird von einer einfachen Linie gerahmt. Oberhalb des Rahmens befindet sich eine fortlaufende Nummerierung der Tafeln und ebenfalls ab der Volksausgabe von 1864 eine Überschrift, unterhalb die Angabe von Verlag und Stecher. Schon durch die Rahmung werden die einzelnen Darstellungen auf einen gemeinsamen Bedeutungshorizont hin konzentriert. Die erste Tafel [Abb. 14, S. 172] bringt Inhalt und Rahmung sogar dahingehend zur Deckung, dass sie den Rahmen ornamental ausgestaltet, wobei die Ornamente der dargestellten Periode entstammen. Dementsprechend ist jedes einzelne Rahmenornament hier für sich nummeriert. Dieses Vorgehen muss aber als Experiment gegolten haben, denn ab der zweiten Tafel werden die Ornamentbänder durch die dünne Rahmenlinie zur Begrenzung der Bildfläche ersetzt. Die einzelnen Kunstwerke treten so in einem gemeinsamen Rahmen, wenn man so will, auf einem gemeinsamen Grund zusammen und die ab 1864 ergänzten Überschriften geben diesem gemeinsamen Grund einen Namen, z. B. »Etruskische Denkmäler« (Tafel 26).

Die Bilder selbst sind jedoch keine Neustiche nach Originalen, sondern bis zu den Ergänzungstafeln späterer Ausgaben ausschließlich Nachstiche nach bereits publizierten Reproduktionen, die für den Kontext eines allgemeinen Bilderatlases nicht nur neu zusammengestellt, sondern auch im Medium des Linienstichs formal vereinheitlicht wurden.⁶ Hierin folgen sie ihrem direkten und auch als solchem benannten Vorgänger, den von Karl Ottfried Müller herausgegebenen *Denkmälern der alten Kunst* von 1835. In beiden Werken wird auch die jeweilige Herkunft der Vorbilder minutiös im Textteil nachgewiesen. Die visuellen Strategien, die insbesondere die jeweiligen Anordnungen der Bilder auf den einzelnen Tafeln betreffen, sind jedoch in den *Denkmälern der Kunst* bei Weitem komplexer und differenzierter.⁷

Wo immer es möglich war, sind die Tafeln nach einem symmetrischen Prinzip organisiert, das an die zur Entstehungszeit des Atlas noch immer gerne praktizierte Pendanthängung in Museen und Galerien erinnert.⁸ So gruppieren sich meist kleinere, sich formal und/oder inhaltlich aufeinander beziehende Bilder um ein größeres zentrales Bild. Es sind im Wesentlichen die kleineren Abbildungen, die einander im Sinne von Pendants entsprechen. Die zentralen Bilder der einzelnen Tafeln untereinander als Pendants zu lesen, fällt dagegen schwerer. Dennoch sind sie schon aufgrund ihrer Sonderstellung unübersehbar aufeinander bezogen. Im Blättern von Tafel zu Tafel ergibt sich so eine Filiation der herausragenden Bei-

⁵Zuvor war die Nummerierung lediglich in einem Register aufgeschlüsselt worden, so dass von den Zahlen abgesehen kein störender Text sichtbar war.

⁶Krause, 2005, hier S. 110.

⁷Müller, 1832–1856.

⁸Thürlemann, 2004; Thürlemann, 2005.

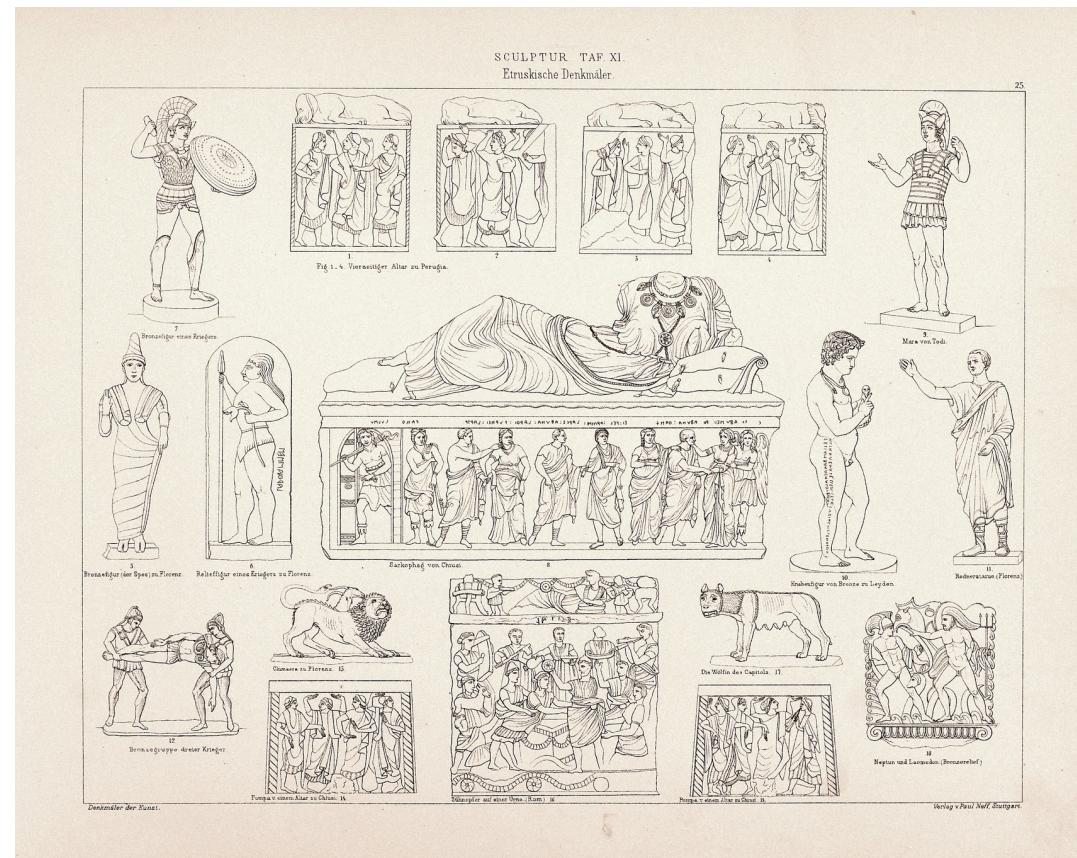


Abb. 5: Denkmäler der Kunst, Taf. 25

spiele unterschiedlicher Entwicklungsstufen, vergleichbar mit den Tafeln in Seroux d'Agincourts *Monuments*, die eine solche Serie aber auf einer jeden Tafel zeigen.⁹ Ernst Guhl weist in seiner Ankündigung der dritten Lieferung der *Denkmäler der Kunst* explizit auf das Auswahl- und Anordnungsverfahren hin, und gibt so eine Lektüeranleitung für die einzelnen Tafeln, die sich von den Begleittexten der Bände stark unterscheidet. So bemerkt er zur Tafel 25 [Abb. 5]:

Eine doppelte Rücksicht leitete die Anordnung. Einmal sollten Proben der verschiedenen bei den Etruskern üblichen Kunstgattungen, sodann Beispiele der verschiedenen Stylarten gegeben werden. So sind von Stein-skulpturen Altäre, Sarkophage, anderweitige Basreliefs und freie Statuen gegeben, von Broncearbeiten die berühmten Thierfiguren der Wölfin und der Chimära, kleine Statuetten, grössere Statuen. Was den Styl betrifft, so sind alle bedeutenden Entwicklungsstufen möglichst

⁹Krause, 2005.

berücksichtigt worden, von den einfachsten und rohesten Bildungen (Fig. 5. und 6) durch eine alterthümlich strenge Kunstweise (z. B. Fig. 14. und 15.) hindurch bis zu der mehr oder weniger freien Vollendung, wie sie sich in dem Sarkophag von Chiusi (Fig. 8), dem Mars von Todi (Fig. 9.), dem Knaben des Museums von Leyden (Fig. 10.) u. a. bekundet.¹⁰

Die Tafel bildet also auf verschiedenen Ebenen *pars pro toto*-Strukturen aus und etabliert innerhalb dieser Ordnung eine Hierarchie. So werden »Beispiele« für verschiedene Techniken (Stein, Bronze) wie für verschiedene »Gattungen« gegeben (Altar, Sarkophag etc.). Zugleich aber wird eine Stil- und Entwicklungslogik unterlegt, nach der im Zentrum der Tafel und auch im größten Maßstab das Beispiel abgebildet wird, das qualitativ am höchsten zu werten ist: der Sarkophag von Chiusi. Die umgebenden Abbildungen bilden den Rahmen für diese Darstellung von Vollendung. Nach dem gleichen Muster sind die Abbildungen 5, 6, 10 und 11 als Pendants zu verstehen: Sie zeigen je eine bekleidete und eine Akt-Figur, sind symmetrisch angeordnet, indem die Aktfiguren sich nach außen dem Bildrand zuwenden, während die beiden bekleideten mehr oder weniger frontal, bzw. leicht nach innen zur Bildmitte gewendet stehen. Die beiden linken Beispiele gehören zu den »rohesten Bildungen«, während auch die beiden rechten sich der »freien Vollendung« nähern. Pendantbildung und die Gruppierung der Beispiele um ein herausgehobenes Zentrum sind also die fast durchgängig zu beobachtenden Strukturmerkmale der einzelnen Tafeln.

Auf Tafel 32 [Abb. 6] ist es der Apoll vom Belvedere, um den als Zentralfigur Reliefs vom Trajans- und Titusbogen, ein geschnittener Stein und vier Porträtstatuen sowie zwei Büsten, eine davon eine Gemme, gruppiert sind. Guhl macht hier besonders auf das Gefälle von Ideal und Porträt aufmerksam:

Auch bei diesen war das Bestreben vorwiegend, die Veranschaulichung der verschiedenen Gattungen der römischen Kunst mit der der verschiedenen Entwicklungsstufen zu vereinigen. So beginnen die Monumente von der Blüthezeit und gehen von der des letzten Verfalls, und andererseits sind von jeder besonders wichtigen Gattung bedeutende Werke ausgesucht, von den monumentalen Skulpturen die Reliefs des Titusbogens, des Trajansbogens, der Säule des M. Aurelius, des Triumphbogens des Septimus Severus. Von Idealstatuen der Apollo vom Belvedere, von Reiterstatuen der M. Aurel des Kapitols, und von anderen Portraitstatuen ausgewählte Beispiele der verschiedenen Auffassungen, als statuae

¹⁰Guhl, 1850, S. 115.

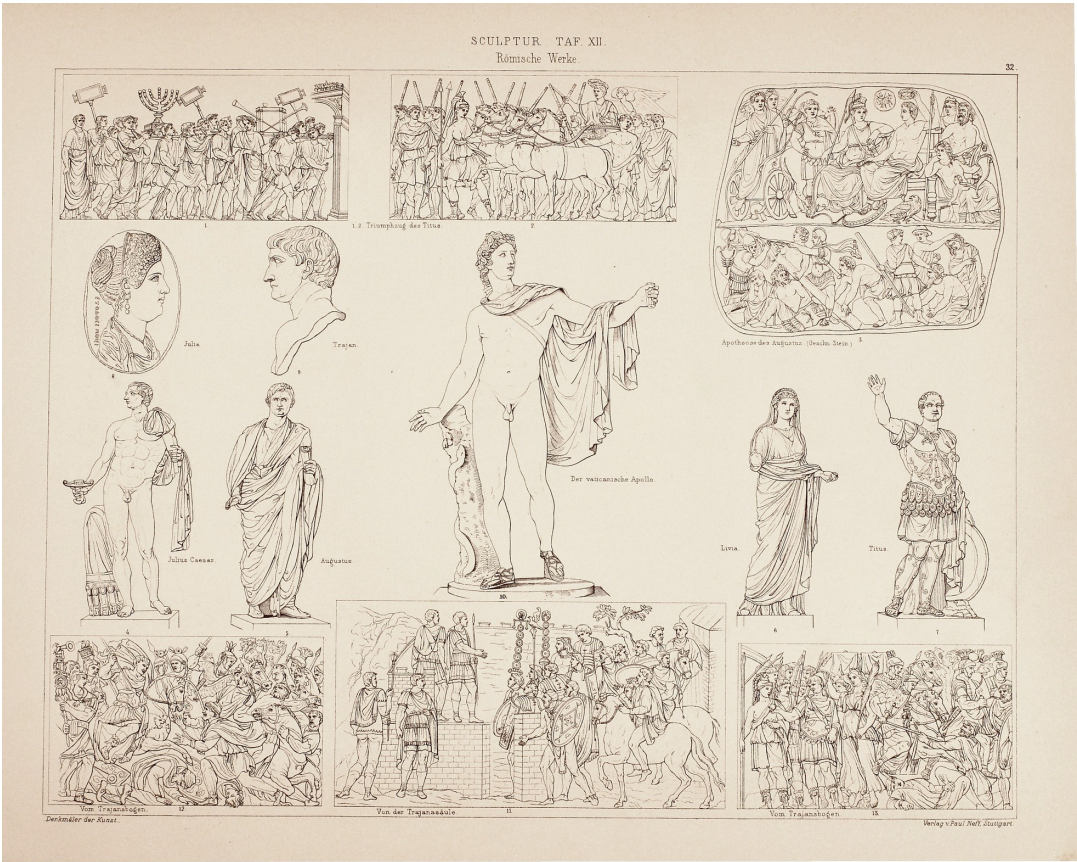


Abb. 6: *Denkmäler der Kunst*, Taf. 32

Achilleae, togatae, loricatae etc. Endlich geschnittene Steine und ein Sarkophagrelief.¹¹

Die Verschränkungen verschiedener Perspektiven in der einzelnen Tafel versuchen so ein differenziertes, aber doch einheitliches Bild einer Epoche darzustellen. Es wird nicht nur eine Typologie der Porträtstatue als Akt, Gewandstatue und Statue in Rüstung gegeben, sondern diese wird zugleich einsortiert in eine Gattungshierarchie, in der die Idealschönheit des Apoll vom Belvedere das dominierende Zentrum bildet. Zugleich werden mediale Differenzen zugunsten der Darstellung einer idealen Entwicklungslogik in den Hintergrund gedrängt, wenn etwa die Apotheose des Augustes, ein geschnittener Stein, in Maßstab und Ausführung in eine Reihe mit den Reliefs von Titus- und Trajansbogen sowie der Trajanssäule tritt.

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass die Einteilung und Strukturierung des Werks zunächst an die Gliederung des kuglerschen Handbuchs angelehnt war,

¹¹Guhl, 1850, S. 117.



Abb. 7: *Denkmäler der Kunst*, Taf. 20

sich aber bei der modernen Kunst, also der Renaissance und des Barock, sowie endgültig bei der Zugabe eines vierten Bandes zur Kunst des 19. Jahrhunderts von dieser Vorgabe entfernte.¹² Aber auch jenseits dieser Gliederung lässt sich beobachten, wie die Tendenz zur Vereinheitlichung zugunsten der Darstellung eines bestimmten Stilbegriffs sich an die Argumentationsweise des kuglerschen Handbuchs anlehnt. Die Tafeln 20 und 21 der *Denkmäler der Kunst* stellen griechische Vasenbilder dar [Abb. 7]. Kugler hatte diese Gruppe von Objekten zwar als lediglich kunsthandwerkliche Erzeugnisse besprochen, ihnen aber zugebilligt, einen Blick auf eine verlorene griechische Monumentalmalerei eröffnen zu können.¹³ Für Kugler waren die Vasenbilder zwar keine »unmittelbaren« Abbilder jener angenommenen Monumentalmalerei, aber sie ließen mittelbar einen Blick auf den Geist zu, der jene wie diese beherrscht haben musste. Die Tafeln 20 und 21 scheinen Kuglers Text nicht

¹²Krause, 2005.

¹³Vgl. oben S. 53.

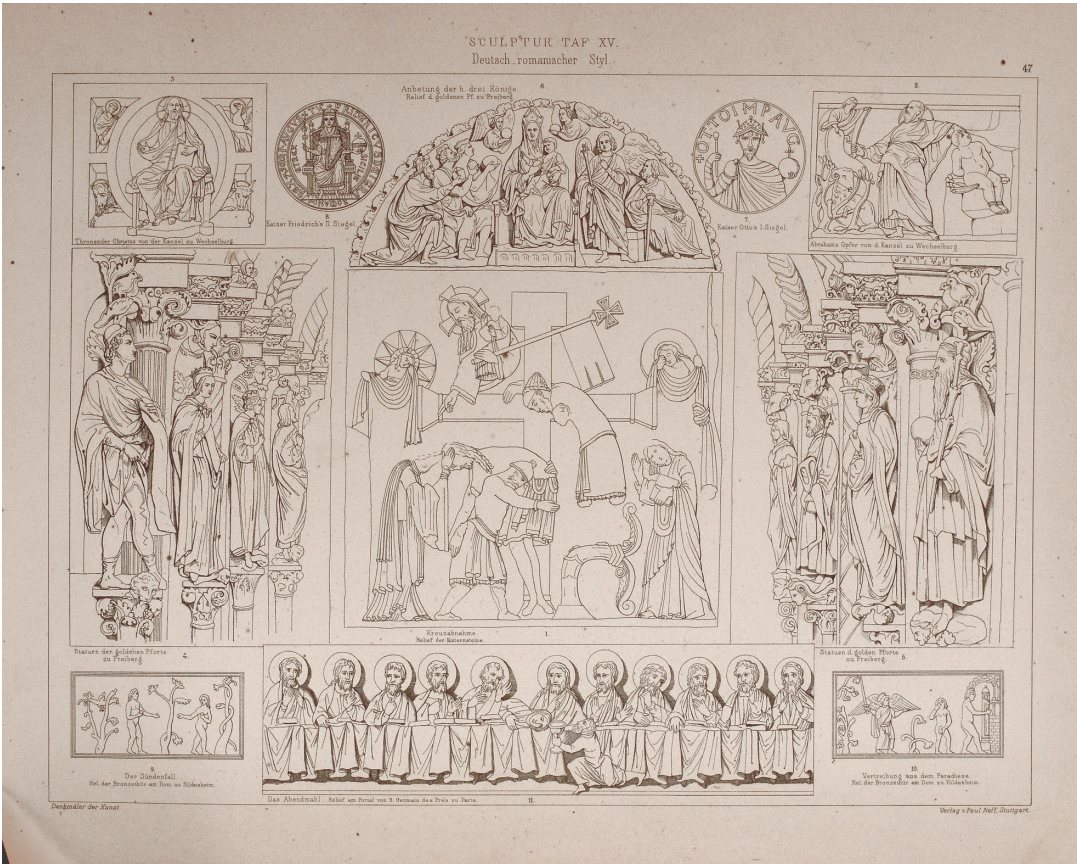


Abb. 8: *Denkmäler der Kunst*, Taf. 47

nur durch die Beispiele, die sie geben, zu illustrieren: Indem sie die Darstellungen von ihren tönernen Bildträgern ablösen und in rechteckige Rahmungen, bzw. Tondos einfassen, legen sie es nahe, sie als Wand- oder Tafelbilder anzusehen. Die entsprechende Tafel ist also gerade in dieser Hinsicht nicht nur ein Träger von verfügbar gemachtem Bildmaterial, sondern arbeitet subtil an der Herstellung eines bestimmten kunsthistorischen Blicks, dem vor allem Kugler verpflichtet ist. Die Vasenbilder werden ihres medialen Kontextes visuell enthoben, auch wenn der begleitende Text jeweils angibt, auf welcher Form von Gefäß die Malerei sich befindet, suggeriert die Tafel eine allgemeine Vorstellung von Malerei in der Fläche und stellt sich damit ebenfalls in den Dienst eines Blicks, der auf Transparenz aus ist.¹⁴

¹⁴Damit folgen die *Denkmäler der Kunst* einer Darstellungskonvention für antike Vasen, die bereits in Pierre François d’Hancarvilles (d. i. Pierre François Hugues) vierbändigem Prachtwerk *Antiquités étrusques, grecques et romaines* angewandt wurde, einem Katalog der Vasensammlung des englischen Diplomaten William Hamilton. Die Darstellung 9 auf Tafel 21 bildet ein Vasenbild aus der Sammlung Hamiltons ab, jedoch folgt sie insbesondere in den Rahmenbändern, die im Vasenwerk

Auf andere Weise zeigt sich die Tafel 47 [Abb. 8] einer aus den Handbüchern Kuglers und Schnaases bekannten Rhetorik verpflichtet. Sie stellt die Skulptur des »Deutsch romanischen Stils« dar. Die zumeist bauplastischen Werke sind ihres Kontextes entkleidet, die Linienstiche entmedialisieren das Material der Originale. Die Tafel selbst ist dabei wie ein hochmittelalterlicher Flügelaltar, mit Retabel, Gesprenge-Zone und Predella organisiert, wobei die Kreuzabnahme von den Externsteinen das Retabel bildet. Die »Predella« mit dem Abendmahl vom Architrav des Protals von S. Germain des Prés bildet auch ikonografisch die Verbindung zu einer vorzustellenden Altarmensa. Es wird also ein Bildtypus gewählt, der einer späteren Zeit entstammt als die dargestellten Werke. Sie werden damit in ein ungeklärtes aber wirkmächtiges Konstrukt hochmittelalterlicher Bildlichkeit eingepasst, das die proleptische Rhetorik der Handbücher bedient, nach der der Kern oder das Zentrum einer hochmittelalterlichen Kunstblüte bereits am Beginn der christlich-mittelalterlichen Epoche angelegt ist und sich im Verlauf der Geschichte nur noch aus- bzw. entwickelt. Die Bildorganisation vollzieht damit die Verlaufsannahmen der Handbücher ebenso nach, wie sie danach strebt, die Prozessualität von Kunstgeschichte in eine stufenweise geordnete Abfolge von Bildern zu bannen.

Tödtender Buchstabe, lebendiges Bild

Dahingehend argumentiert auch das Vorwort, das Heinrich Merz zur ersten Lieferung 1845 schreibt, und das auch in Guhls Ausgabe von 1851 nochmals abgedruckt ist.¹⁵ Merz macht dabei eine mediale Differenz von Bild und Text auf, die zugleich auch an die Überlegungen Schnaases in den *Niederländischen Briefen* angelehnt ist:

Eine Entdeckung und Veröffentlichung folgt noch immer auf die andere und bald wäre die unermessliche Masse auf’s Neue wieder nutzlos zu Haufen gelegt, wenn nicht zugleich an Zusammenfassung, Ordnung und Uebersicht gearbeitet und allgemeine Nutzniessung erzielt würde. Was auf dem Standpunkte des heutigen Forschens und Wissens nöthig und möglich geworden ist, hat das »Handbuch der Kunst-Geschichte von Prof. Kugler« zu hohem Danke des In- und Auslandes erstrebt. Eine glückliche Ergänzung desselben gibt uns die »Geschichte der bildenden Künste von C. Schnaase.« Unbekanntes und Verkanntes finden wir nun mit

d’Hancarvilles ganz um das Bild herumgelegt sind, nicht der dortigen Wiedergabe. – Hancarville, 1766–1777. Zur Darstellungskonvention von Vasenmalerei in Reproduktionsstichwerken s. auch Weissert, 1999, S. 117ff.

¹⁵Guhl und Caspar, 1851–1856, S. VII.

längst gefeierten Herrlichkeiten namentlich auch zu Deutschlands Preis an einen Faden gereiht, der, obwohl noch mit manchen Knoten, von der Wiege der Kunst bis zur heutigen Rückbildung der vielfach barbarisierten Welt in's Schöne die wunderbaren Offenbarungen des künstlerischen Genius unter allerlei Volk in eine grosse Entwicklung verknüpft.¹⁶

Die schiere Masse an Kunstliteratur und der als Material für folgende Forschungen neu entdeckten Kunstwerke übertreffen die Auffassungskapazitäten einer gelehrten wie interessierten Öffentlichkeit. Ordnung und Übersicht zu schaffen, ist daher das Ziel einer kunsthistorischen Wissenschaft, für die insbesondere die Handbücher Kuglers und die *Geschichte der bildenden Künste* von Schnaase stehen. Sie haben alles an einen erzählerischen Faden gereiht, es in das lineare Medium des Textes gebannt, der Übersicht und Struktur in das Unüberblickbare bringt und alles in »eine grosse Entwicklung verknüpft«.

Aber wenn irgendwo der Buchstabe tötet, wenigstens nicht lebendig macht, so ist es in der Kunst. Und selbst der Geist, der in ihr ist oder mit ihrer Behandlung verknüpft wird, hinterlässt keine Saalfurchen, wo nur gelesen und gehört, nicht gesehen werden soll. Gerade je näher das bisher Zerstreute sich zusammen findet und das für Eines Gehaltene sich trennt, desto lebendiger muss das Verlangen nach Anschauung rege werden.¹⁷

Tötender Buchstabe und lebendiges Bild, das ist die Differenz, die der Kupferstecher Merz an den Beginn des »Werkes, wie es noch kein Volk je im Plane hatte«,¹⁸ des ersten umfassenden Bilderatlases zur Kunstgeschichte stellt. Neben der Anspielung auf den zweiten Korintherbrief, der diese Differenz ebenfalls auf die Lebendigkeit von Geist bezieht,¹⁹ klingt vor allem die Forderung Rumohrs, die Beschäftigung mit

¹⁶Merz, 1845.

¹⁷Ebd..

¹⁸*Prospectus der Verlagsbuchhandlung* am Beginn der ersten Lieferung der *Denkmäler der Kunst*, erhalten im separat gebundenen Exemplar der ersten Lieferung der Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts der Universität Bonn. Hier finden sich gleichermaßen die 1845 ausgelieferten originalen Titelblätter und das später unverändert wieder abgedruckte Vorwort von Heinrich Merz. – Voit, 1845.

¹⁹»Er ist es auch, der uns befähigte, Diener des neuen Bundes zu sein, nicht des Buchstabens, sondern des Geistes; denn der Buchstabe tötet, der Geist aber macht lebendig« (2 Kor 3,6). Auf die medienhistorische Situation des Vorworts übertragen, wird von den Medien hier ein neues Heil erwartet, das sich in der Form von verfügbaren Abbildungen ankündigt und somit die unillustrierte Kunstgeschichte, wie sie Kugler und Schnaase vorgelgt hatten, überwindet; analog zur Überwindung des Gesetzes (Buchstabe) durch den Glauben bei Paulus.

der bildenden Kunst, mit dem Bild, als »anschauliches Denken«²⁰ aufzufassen, an. Es ist darüber hinaus aber eine neue mediale Situation, die Merz hier zu beschreiben versucht, denn es geht im Wesentlichen um die Beschwörung eines in der Kunst beschlossenen Geistes, dem zu neuem Leben zu verhelfen eben Anschauung, nicht nur Lesen vonnöten ist, denn wo nur gelesen wird, entstehen die gewünschten Saalfurchen nicht. In Schnaases Werk war dagegen nachzuvollziehen, dass die gewünschte Geisterbeschwörung nur im und durch den Text funktionieren konnte, nämlich in der Fiktion des gelenkten Schauens, das Leser und Autor gemeinsam über das Bild der Kunst als ein Bild von Wahrheit schauen lässt. Bei Schnaase ist es erst der Text, der das hinzugelegte Bild, sei es den Stichen der *Description de l'Egypte* oder in den Holzschnitten, die nach und nach in das eigene Werk Eingang finden, zu beleben und mit einer über es hinausgehenden Dimension von Bedeutung aufzuladen fähig ist. Merz dreht dieses Verhältnis um, indem er jene bildliche Fülle, die der Text nicht einzuholen im Stande ist, zum Kernelement jener Verlebendigung macht. Wie der schnaasesche Text, sollen die Abbildungen in den *Denkmälern der Kunst* an einer begeisterten und begeisternden Verlebendigung von Bildlichkeit arbeiten. Dabei wird das Ziel eines solchen Bilderatlas dennoch ganz naiv zuerst als Verfügbarmachung von Anschauungsmaterial ausgeflaggt, die die aufwendigen Reiseanstrengungen zu kompensieren versuchen:

Glücklich, wem es vergönnt ist, an den Wunder-Werken der idealen Welt sich in unmittelbarer Betrachtung zu begeistern. Aber der Mehrzahl der Lernenden, deren an der Geschichte gereinigtem, erhelltem und gestärktem Schönheits-Gefühle sich die Kunst zu jener Rückbildung der Gegenwart in sie anvertrauen möchte, ist auch bei erleichtertem Verkehre nur Weniges selber zu schauen vergönnt. Selbst den Begünstigten ist es nicht möglich, die Eindrücke sich in entsprechender Stärke zu bewahren oder sie in ihrer Zeitfolge auf sich wirken zu lassen. Und ganz unmöglich ist es auch nur die Haupt-Werke zur Vergleichung neben einander zu haben. Die Vergleichung aber ist die Mutter des Urtheils und ohne gründliches d. h. geschichtliches Urtheil kommt die Kunst nimmermehr über einen bodenlosen Dilettantismus und Anachronismus hinaus. Nach der flachen Erscheinung, nach losem Gefühle und loserer Mode sich bewundernd oder tadelnd auf eine Welt zu stürzen, in der die zartesten Geister weben und die feinsten Zusammenhänge von Vergangenheit und Gegenwart zu Grunde liegen, – dieser falsche Sinn in Uebung

²⁰Rumohr, 1827–1831, Bd. 1, 1827, S. 121f.; vgl. oben S. 20.

und Beurtheilung von Kunst muss aufhören, sobald zusammenhängende Betrachtung ermöglicht ist dessen, was da geworden ist. Und die Barbarei und Knechtschaft der Mode wird aufhören, sobald die Anschauung der Kunst als einer mit den tiefsten nationalen Lebens-Elementen Hand in Hand gehenden geschichtlichen Macht eine allgemeinere geworden sein wird.²¹

War es zuvor noch eine ausgemachte Sache, dass auf der einen Seite die Artefakte und auf der anderen der kunsthistorische Text, der diese einzufangen hat, steht, dass beide aber in einer Entfernung voneinander stehen und entstehen, so wird in der Form des Atlas, wie Merz ihn hier erstmals einführt, der Status des Originals, der Reproduktion und nicht zuletzt des Textes verändert. Rumohr hatte den Kupferstich rundheraus abgelehnt, einerseits weil er ein bloß unvollkommenes Abbild des Originals war, andererseits, weil er so beliebig zirkulierte, dass der Laie keine Anleitung zur Geschmacksbildung durch ihn erlangen konnte: Der Markt und die Mode generieren keinen Kanon, sondern Beliebigkeit. Nicht zuletzt deshalb lässt sich vor allem Kuglers Handbuch auch als Wegweiser durch einen undifferenziierten, schwer überblickbaren und nach ästhetischen Maßstäben regellosen Markt der Reproduktionsgrafiken lesen. Für Kugler war die Werkautopsie zweifellos das Ideal der professionellen Annäherung an Kunst. Auf dieser Basis ließ sich aber eine Weltkunstgeschichte, wie sein Handbuch sie erstmals versucht, nicht realisieren. Original und Reproduktion verschmolzen dort zu einem fast austauschbar erscheinenden visuellen Archiv.²² Bei Merz nun wird der Reproduktion erstmals ein gegenüber dem Original überlegener Stellenwert zugesprochen. Allerdings nicht dem vereinzelt zirkulierenden Kupferstich, sondern einer Sammlung von Reproduktionsgrafiken, die nicht mehr beliebig kombinierbar sind, die nicht mehr an sich selbst dem kennerschaftlichen Blick Genuss bereiten, sondern die einen Zusammenhang stiften sollen, die den Versuch unternehmen, den erzählerischen Faden, den die bis dato unillustrierten Überblickswerke Kuglers und Schnaases entwickelten, in Bilder umzusetzen. Sie organisieren die Denkmäler genau so, wie Kugler die »Provinzen, Bezirke, Kreise und Weichbilder mit saubern Farbenlinien von einander«²³ sondern wollte. Farbig sind die Linien in den Denkmälern der Kunst zwar nicht, aber die Linie ist dennoch das beherrschende künstlerische Mittel, da die meisten Abbildungen als Liniestich realisiert sind.²⁴

²¹Merz, 1845, S. IV.

²²Vgl. oben S. 65.

²³Kugler, 1842a, S. X.

²⁴Krause, 2005, S. 110; zum Liniestich in der Reproduktionsgrafik s. Weissert, 1999, S. 116ff.

Merz' Vorwort argumentiert von Beginn an medienkomparatistisch und unterscheidet damit wie viele derartige Ansätze ein Eigentliches von einem Uneigentlichen.²⁵ Zunächst sind es Bild und Text, die verglichen werden. Das Eigentliche ist dabei das Bild, das Uneigentliche, das in diesem beschlossene Leben abtötende, ist der Text, und Verlebendigung verheißt nur das Sehen, nicht das Lesen. Die Originale aber sind verstreut, sie müssen mühselig erreicht werden. Und diese Mühen des Reisens belasten nicht nur den Geldbeutel, sondern auch die Erinnerung, denn das andernorts Gesehene genau zu erinnern, um vergleichen zu können, ist sogar dem Vermögenden oftmals unmöglich. Erst der Bilderatlas, dessen Anfang nun vorliegt, kann als Zusammenstellung von Reproduktionen Grundlage jenes vergleichenden Sehens werden, das Merz als alleinige Quelle historischer Erkenntnis definiert. Was der Atlas erlaubt, das ist »zusammenhängende Betrachtung«, er verbindet also die beiden Pole kunsthistorischen Arbeitens, die Betrachtung, die Schnaase zu Beginn seiner kunsthistorischen Briefe noch dunkel nannte, und den durch den Text gestifteten Zusammenhang. Der Atlas vermag Zusammenhang und Anschauung zugleich und in einem Medium zu gewähren. Das konnte bisher weder der kunsthistorische Text, der immer wieder auf Anschauungsmaterial außerhalb seiner selbst verweisen musste, noch konnten es die bisher verfügbaren Stichsammlungen, weil sie entweder monografisch arbeiteten, z. B. die *Description de l'Égypte*, oder mit einem anderen didaktischen Konzept, wie Seroux d'Agincourts *Monuments* oder aber der Beliebigkeit eines Marktes unterworfen waren, der keine gültigen Zusammenhänge stiften konnte.²⁶ Vor allem aber konnte diese Form der Betrachtung nicht einmal durch die Originale selbst gewährt werden, denn diese waren aufgrund ihrer Verstreuerung nicht verfügbar für jenes vergleichende Sehen, das die Mutter des historischen Urteils ist. Paradoxerweise wird in der Propagierung des neuen Bilderatlases das Verhältnis von Original und Reproduktion umgedreht. Es sind nun die in Zusammenhang gebrachten Reproduktionen, die ein Bild höherer historischer Wahrheit ausdrücken als die Originale selbst. Der Zusammenhang schafft so ein Surplus an Bedeutung, das die Originale nie erreichen können.²⁷

Die Möglichkeit, den in Zusammenhang gebrachten Reproduktionen ein höheres Maß an Eigentlichkeit zusprechen zu können, ist aber abhängig von einem Gedanken, der sich auch aus den zuvor diskutierten kanonischen Texten der frühen

²⁵Vgl. Stanitzek, 1998.

²⁶Zu Seroux d'Agincourts *Monuments* s. die hervorragende Untersuchung von Daniela Mondini: Mondini, 2005.

²⁷Die Epistemologische Bedeutung eines Mehrwerts von Abbildungen wird in der Fachgeschichte bisher zumeist nur der fotografischen Reproduktion zugemessen. Siehe hierzu z. B. Matyssek, 2005.

Kunstgeschichtsschreibung ergibt. Waren sowohl für Kugler als auch für Schnaase die Bilder immer schon stellvertretende Beispiele und für eine in ihrem Hintergrund ablaufende Entwicklung und für einen umfassender gedachten, hinter ihnen stehenden Geist, so sind sie selbst schon mit dem Signum der Uneigentlichkeit gezeichnet. Die Kunstgeschichte, wenn sie sich in ihrer, wie Dan Karlholm schreibt, grandiossten Form, als allgemeine Geschichte aller Künste, aller Völker und Zeiten gibt, geht von einer metaleptischen Grundstruktur aus, in der die Kunst ein ideales Gebilde bleiben muss, das sich nur unvollkommen in den erhaltenen oder auch überhaupt geschaffenen Werken ausdrückt, das aber auch nur durch sie erahnbar ist. Schon Kugler hatte die Werke der Kunst für eine hinter ihnen stehende Idee von Geist transparent zu machen gesucht. Die Rhetorik der aus dieser Konzeption entstandenen Texte war in ihrem Kern metaleptisch organisiert. Der Geist war immer schon das erste (sprich das Eigentliche), wenn er auch erst als zweites (sprich Uneigentliches) durch Rezeption der aus ihm hervorgegangenen Werke sichtbar wurde. Geht es also der Kunstgeschichte dieser Prägung immer um das, was hinter den Bildern steht, so sind die Bilder selbst immer schon als einzelne Formen unvollkommen gegenüber ihrem Ideal, das aber gleichwohl durch sie hindurchscheint. Besonders war dies anhand von Schnaases Aufbau des Abschnittes über mittelalterliche Architektur in der Geschichte der bildenden Künste zu sehen, wenn er zunächst das allgemeine Ideal der christlichen Architektur hervorhob, um dann den bestehenden Denkmälern den Status des zwar realisierten aber, weil sie immer auch bereits in die »chronologische Erzählung« gehörten, des mit »Inconsequenzen und Unvollkommenheiten« behafteten, kurz den Status von Abweichungen vom vorgestellten Ideal zuzuweisen.²⁸ Wenn also schon die erhaltenen Denkmäler ihrer Theoriestelle nach defizitär gegenüber einer wie auch immer gearteten metaphysischen Größe waren, so erscheint es doppelt plausibel, dass sie ohne größere Probleme durch Reproduktionen ersetzt werden konnten. An welcher Stelle schließlich in diesem frühen kunsthistorischen Diskurs über die Leistung von Reproduktionsgrafik für die Wissenschaft werden die Reproduktionen selbst einer Kritik unterzogen? In Rezensionen geschieht dies zweifelsohne, aber die Paratexte der Bilderatlanten ebenso wie der illustrierten Bücher nehmen die Abbildungen selbst als in höchstem Maße transparent in Bezug auf ihr Original an. Ja mehr noch, ihnen wird zuweilen ein

²⁸Vgl. oben S. 120f.

höheres Maß an Transparenz in Bezug auf das Ideal zugesprochen als den Originalen selbst.²⁹

Der Bilderatlas führt den in allen begleitenden Texten nicht näher explizierten Begriff des Denkmals im Titel. Vielleicht ist es kein Zufall, dass dies ausgerechnet der erste Begriff ist, den Kugler in seinem Handbuch der Kunstgeschichte zu definieren versucht.

Der Ursprung der Kunst liegt in dem Bedürfniss des Menschen seinen Gedanken an eine feste Stätte zu knüpfen und dieser Gedächtnisstätte, diesem ›Denkmal‹ eine Form zu geben, welche der Ausdruck des Gedankens sei. Aus solchem Beginn entwickelt sich, stufenweise fortschreitend, der ganze Reichthum und die ganze Bedeutung der Kunst, auch bis zu ihren spätesten, unabhängigsten, spielenden Leistungen hinab. Denn überall führt es der Begriff der Kunst mit sich, dass sie in körperlicher Gestalt das Leben des Geistes darstelle; und überall ist es ihr höchstes Ziel, in den Erscheinungen der Körperwelt den geistigen Inhalt, in dem Vergänglichen das Dauernde, in dem Irdischen das Ewige zu vergegenwärtigen.³⁰

Kuglers Denkmalsbegriff steht als maximale Reduktion künstlerischen Schaffens gewissermaßen als Urszene künstlerischer Tätigkeit am Beginn seiner Kunstgeschichte.³¹ Das Denkmal verbindet, und zwar zunächst ohne jegliche künstlerische Gestaltung, einen Gedanken und einen Ort. Es heftet einem Ort eine Bedeutung an, die er zuvor nicht gehabt hat. Diese Anheftung wird aber realisiert durch einen ästhetischen Eingriff, durch das Aufrichten eines Steines etwa oder das Aufschütten eines Hügels. Der Eingriff, der dem Denkmal Form gibt, erfüllt lediglich die Aufgabe der Markierung, nämlich, dass der Ort künftig als ›Mal‹ zu gelten habe, ohne jedoch dass die Bedeutung dieses Males durch die Form selbst in irgendeiner Weise reflektiert würde. Zwischen Mal und Bedeutung gibt es zunächst, und also dem Begriff nach, kein Ähnlichkeitsverhältnis. Erst im Zuge einer Entwicklung

²⁹Auch Dan Karlholm hat im Umgang der *Denkmäler der Kunst* mit dem reproduzierten Bild eine Bildtransparenz ausgemacht. Für ihn lassen sie jedoch die originalen Werke durchscheinen. Im Zusammenhang mit den Dispositiven der jeweiligen Anordnung auf den Tafeln und im Kontext der Abwertung der Originale im Vorwort von Merz bietet es sich jedoch an, diese Transparenz nicht nur als Durchscheinen des Originals, sondern auch und gerade als Durchscheinen jener transzendenten Begründungsfiguren von Nationalcharakter, Volksgeist und später Künstlergenie zu fassen. – Karlholm, 2004, S. 120.

³⁰Kugler, 1842a, S. 3.

³¹Vgl. auch Karlholm, 2004, S. 48f. – Karlholm hebt jedoch besonders auf die Formulierung des »Begriffs der Kunst« ab, den er in Abgrenzung zur Kunst selbst, bzw. zu den Kunstwerken diskutiert.

menschheitsgeschichtlicher Dimension wird sich das Denkmal dann der Form des Gedankens anzunähern versuchen, also etwa nicht nur die Gottheit bezeichnen, sondern sie darstellen. Kugler bezieht das Modell dieser Urszene auf die gesamte Geschichte der Kunst, »denn überall führt es der Begriff der Kunst mit sich, dass sie in körperlicher Gestalt das Leben des Geistes darstelle«.³² Aber nun ist nicht mehr nur die Anheftung eines bestimmten Gedankens an einen bestimmten Ort und an einen mehr oder weniger künstlerisch behandelten Gegenstand gemeint. Statt des Gedankens benutzt Kugler die Formulierung »Leben des Geistes«. Diese Verschiebung ist aber zugleich eine Verschiebung vom Was zum Wie. Das Leben des Geistes ist nicht als Gegenstand der künstlerischen Darstellung zu verstehen, sondern vielmehr als eine Darstellungsebene, die jenseits dessen, was ein Kunstwerk explizit darstellt, wirksam wird. Statt des konkreten Gedankens, der mit dem Werk verbunden werden soll, stellen die Kunstwerke also ihrem Begriff nach immer schon den hinter ihnen stehenden Geist dar. Sie sind nach diesem Verständnis Denkmäler des Geistes, der Zeit, der Epoche des Volkes, der sie hervorgebracht hat. Ihr Status ist damit gegenüber der idealen, geistigen Sphäre, die sie immer auch darstellen, als defizitär gekennzeichnet, ist es doch ihre Funktion, »in dem Vergänglichen das Dauernde, in dem Irdischen das Ewige zu vergegenwärtigen«.³³ Das Kunstwerk ist nach diesem Verständnis ein vergänglicher, irdischer Stellvertreter des Dauernden und Ewigen und in diesem Sinne lässt es sich als Denkmal verstehen. Weit davon entfernt, im platonischen Sinne ein unvollkommenes Abbild einer Idee zu sein, ist es aber ein unvollkommenes Ding, das über seine Form Anteil an jener Idealität hat, so wie Schnaase die mittelalterliche Architektur einmal ihrem Ideal nach und einmal ihren Denkmälern nach darstellt. Das Kunstwerk ist nach diesem Verständnis immer der unvollkommene Statthalter einer wie auch immer zu bestimmenden metaphysischen Größe oder wie man in der Terminologie von Daston und Gallison sagen könnte, es ist ein Statthalter der Wahrheit im Reich der Objektivität. Medientheoretisch könnte man das Verhältnis von Kunstwerk und Kunst dann auch als eine Ausformung der Differenz von Medium und Form begreifen. Das Kunstwerk als Denkmal der Kunst ist damit schon immer als Sekundäres und Uneigentliches verstanden worden.

Auch wenn, wie Hubert Locher eigens ausführt,³⁴ Kugler sich auf der übernächsten Seite dagegen wehrt, als Autor missverstanden zu werden, der »an dem Faden der Kunstdenkmäler eine Geschichte des Menschengeschlechts zu liefern« gedenke

³²Kugler, 1842a, S. 3.

³³Ebd., S. 3.

³⁴Locher, 2001b, S. 249.

und vielmehr »nur die Absicht, die Geschichte der Kunst an sich, je nach den verschiedenen Graden ihrer eigenthümlichen Entwicklung zu schreiben«³⁵ habe, wird man dem entgegenhalten müssen, dass die Strategie Kuglers immer der Versuch ist, beide Bereiche zur Deckung zu bringen. Die Abwehrhaltung Kuglers ist vor allem strategisch wichtig, um nicht in die Ecke einer »bloß äußeren« Geschichte gedrängt zu werden. Faktisch geht er aber genau so vor, dass er zunächst in der geschichtlichen Entwicklung eine geistige Grundrichtung zu erkennen versucht, von der aus er dann auf die Kunstwerke deutet.

Während Kugler aber die damit verbundene metaleptische Rhetorik offenbar nur in einer Richtung nutzt, bietet erst der Atlas die Möglichkeit, durch Anschauung in umgekehrter Richtung den geistigen Ursprung zu erkennen, der hinter den Kunstwerken steht. Erst wenn dies geschehen kann, wenn also »die Anschauung der Kunst als einer mit den tiefsten nationalen Lebens-Elementen Hand in Hand gehenden geschichtlichen Macht eine allgemeinere geworden sein wird«,³⁶ kann der Geist der Kunst auch die Saalfurchen hinterlassen, die wiederum zu einem Aufschwung der Künste führen können. Das reproduzierte, im Atlas verortete, stillgestellte, zum Denkmal umgedeutete Bild hat nach diesen Konzeptionen eine Funktion erhalten, die weit über eine bloße Illustration hinausgeht. Es ist gewissermaßen ein Schirm, der vergleichbar mit der Konzeption einer byzantinischen Ikone, sowohl das Bild des Eigentlichen der Kunst generiert, als auch den Weg dieses Eigentlichen in die irdische Welt öffnet. Aber dies kann nur der Atlas, das Original vermag dies nicht, denn was ihm fehlt ist, dass es von sich aus, aus sich selbst heraus den Zusammenhang »mit den tiefsten nationalen Lebens-Elementen« nicht sichtbar werden lassen kann.³⁷ Dafür bedarf es Medien.

Heinrich Merz bringt in seinem Vorwort den Vergleich der Medien von Text und Bild ins Spiel. Und verortet den Text auf der Seite des Todes, das Anschauung gewährende Bild auf die Seite des Lebens. Während das eine sich bloß mittelbar auf die Kunstwerke beziehen kann, zwar ihren Zusammenhang stiften, sie aber nicht selbst in diesem Zusammenhang zeigen kann, kann die Abbildung »eine

³⁵Kugler, 1842a, S. 5.

³⁶Merz, 1845, S. IV.

³⁷Dan Karlholm hatte den Begriff des Denkmals in den *Denkmälern der Kunst* vornehmlich aus der zeitgenössischen Definition des Brockhaus'schen Conversationslexikons bezogen und als einen Ausdruck des Vergangenheitscharakters der Kunst gewertet. Im Lichte der kuglerschen Denkmals-Auffassung als der Urszene künstlerischer Gestaltung sollte der Begriff aber vielmehr, wie hier vorgeschlagen, als Konzept von Monumentalisierung gelesen werden, das einerseits an die Konzeption der Kunstbestrebungen angelehnt ist, wie es oben anhand von Rumohrs Italienischen Forschungen dargestellt wurde und das andererseits als Öffnung auf eine Neubelebung der Künste hin zu verstehen ist, wie es im Vorwort von Merz explizit anklingt. – Karlholm, 2004, S. 130ff.

unmittelbare Anschauung des Entwicklungsganges [...] geben«.³⁸ Diese Form von Unmittelbarkeit, die das Bild gegenüber dem Text favorisiert, ist zugleich Ausdruck der grundsätzlichen Entmedialisierung des Reproduktionsstichs. Es ist der Mythos von unvermittelter Vermittlung, der hier greifbar wird, der die Kunstwerke zu Denkmälern erstarren lässt, der ihnen Plastizität, Schattierung und Farben raubt, sie aber in einem Zusammenhang still stellt, der näher an den »nationalen Lebenselementen« ist, als es der bloße Text sein kann.

Die Denkmäler der Kunst wurden mindestens bis 1860 ein bleibender Referenzpunkt der kunsthistorischen Forschungsliteratur. Anton Springer, der 1855 ein *Handbuch der Kunstgeschichte* im Taschenformat vorlegte, das (von einem in Farbe lithografierten Fronzispiz abgesehen) unillustriert ist, um den Kostenrahmen nicht zu sprengen, verweist stattdessen auf Guhls und Voits *Denkmäler der Kunst*.

Wünschenswerther als die Erweiterung des Textes schien mir die Vermehrung der Illustrationen. Da dieselbe jedoch die weite Verbreitung des Buches gehindert hätte, so musste darauf Verzicht geleistet werden. Ich tröste mich mit dem Gedanken, dass der treffliche Kunstatlas Voit's und Guhl's unter meinen Lesern viele neue Freunde finden wird. Dann habe ich die Sparsamkeit der Illustrationen in den vorliegenden Buche nicht zu bedauern.³⁹

Immer wieder wird auf den folgenden Seiten auf das Werk Bezug genommen. Und es scheint sich hier bereits anzudeuten, dass es tatsächlich die Funktion eines imaginären Museums erfüllt: Es stellt einen Schatz an Bildern dar, der grundsätzlich jedem zugänglich sein konnte. Als Wilhelm Lübke 1864 für eine *Volksausgabe* des Werkes sorgte, verband sich damit auch die Hoffnung, den Atlas in Schulen einsetzen zukönnen und ihn nicht nur als Coffee-Table-Book für das aufstrebende Bürgertum zu nutzen. – Beide Funktionen liefen selbstverständlich parallel. Es entstanden schnell eine Reihe von Büchern, die ähnlich verfahren: Springers *kunsthistorische Briefe* etwa und 1848 auch die von Jacob Bruckhardt besorgte Neuauflage von Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte*.

1858 wurde dann ein eigener Textband zu dem Bilderatlas aufgelegt, den Wilhelm Lübke und Carl von Lützow bearbeiteten.⁴⁰ Das Verhältnis kehrte sich nun

³⁸So Kugler im Vorwort seines Handbuchs der Kunstgeschichte, in dem er »die Herausgabe eines Bilder-Atlases, dessen Darstellungen in fortlaufender Folge eine unmittelbare Anschauung des künstlerischen Entwicklungsganges, nach seinen bedeutendsten Denkmälern, geben sollen«, wünscht. – Kugler, 1842a, S. XIV. (Meine Hervorhebung, FW)

³⁹Springer, 1855, S. VIII.

⁴⁰Lützow und Lübke, 1858.

um. War der Atlas zunächst begonnen worden, um Kuglers Handbuch mit Anschauungsmaterial zu ergänzen, so wurde nun das Anschauungsmaterial selbst erklärungsbedürftig.

Ab 1877 entstand im Verlagshaus E. A. Seemann in Leipzig ein Gegenentwurf, die *Kunsthistorischen Bilderbogen*. Im Gegensatz zu den *Denkmälern der Kunst* waren diese weit weniger genau komponiert. Weder wurde auf eine ansprechende oder sinnfällige Gestaltung der einzelnen Blätter besonderes Gewicht gelegt, noch war die Auswahl besonders sorgfältig auf eine kunstgeschichtliche These oder einen kulturgeschichtlichen Rahmen hin komponiert. Die Abbildungen waren vielmehr im Zuge des allgemein im Verlagswesen um sich greifenden Handels mit Abbildungsklischees zusammengekauft worden. Anton Springer tat sich demnach auch schwer mit dem Werk als er sich von den Denkmälern der Kunst abwandte und einen in der Erstausgabe anonym publizierten Begleitband zu den *Bilderbogen* schrieb.⁴¹ Aus diesem Text, der sich seinerseits wiederum verselbstständigte, wurde dann um die Jahrhundertwende das *Handbuch der Kunstgeschichte* von Anton Springer, das seinerseits wieder illustriert wurde.

Die Bildatlanten blieben während des 19. Jahrhunderts einer der maßgeblichen Referenzpunkte für die kunsthistorische Publikationstätigkeit, jedoch wurden sie immer mehr von illustrierten Büchern ergänzt.

⁴¹Textbuch zu Seemann's Kunsthistorischen Bilderbogen, 1879. Mit der zweiten Auflage erschien der Band unter Springers Namen (Springer, 1881) und verselbstständigte sich später zu Springers *Grundzügen der Kunstgeschichte*. – S. Krause, Niehr und Hannebutt-Benz, 2005, S. 144ff.

6. Tafelwerke: *Denkmale Deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei*

Zwischen 1855 und 1869 veröffentlicht Ernst Förster seine *Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei*.¹ In zwölf Bänden liefert Förster ein bewusst unsystematisches Werk und hebt sich damit deutlich von dem Projekt der *Denkmäler der Kunst* ab. Förster stellt einzelne Werke mit einem beschreibenden Text vor und fügt diesem in der Regel ganzseitige Stahlstiche der entsprechenden Objekte bei. Bei komplexeren Objekten, insbesondere bei der Architektur oder vielgliedrigen Altarbildern kommen auch mehrere Abbildungen zu einem Objekt vor. Der Kreis der Objekte beschränkt sich auf ›deutsche‹ Kunst, wobei ›deutsch‹ keine geografische oder politische, sondern eine stilistisch-ideelle Kategorie ist, unter die die gesamte Gotik und damit z. B. auch der Mailänder Dom² fällt. Weder innerhalb des Gesamtwerks noch innerhalb der einzelnen Bände gibt es eine Chronologie oder gar eine verbindende Narration. So steht auch in den einzelnen Abteilungen mittelalterliche Kunst unvermittelt neben zeitgenössischen Arbeiten, etwa von Ludwig Schwanthaler³ oder von Christian Daniel Rauch.⁴

Exemplarität und Zusammenhang

Förster konzentriert sich dabei in ganz anderem Sinne als Kugler in seinem Handbuch auf das Einzelne. Die durchschnittlich drei bis vier Seiten umfassenden Texte enthalten nicht nur eine Beschreibung des jeweiligen Werks, sondern auch – gemessen am begrenzten Raum, der ihnen zugebilligt wird, – eine einigermaßen detaillierte Entstehungsgeschichte, deren hauptsächliche Abschnitte durch als Marginalien gesetzte Jahreszahlen nachvollziehbar sind. Die Chronologie wird so von der Makroebene der allgemeinen Geschichte der Kunst auf eine Mikroebene des einzelnen Werkes verlegt, das jeweils seine eigene Geschichte erhält. So lässt sich auf der historischen Makroebene zunächst eine Armut an Rhetorik ausmachen. Die Zusammenstellung scheint beliebig, statt nach Epochen wird nach Gattungen

¹Förster, 1855–1869.

²Ebd., Bd. 5, 1859, Baukunst, S. 23–32.

³Ebd., Bd. 1, 1855, Malerei, S. 21.

⁴Ebd., Bd. 1, 1855, Bildnerei, S. 21f.

sortiert, innerhalb derer ebenfalls keinerlei Chronologie erkennbar ist. So folgt auf einen Michael Pacher zugeschriebenen Schnitzaltar⁵ die *Viktoria* von Christian Daniel Rauch⁶ und darauf ein Elfenbeinrelief aus dem Bamberger Domschatz.⁷ Mit einem virtuellen Museum im Sinne der *Denkmäler der Kunst* hat man es also nicht zu tun, denn es geht der internen Logik der Publikation nach weder um die Stiftung von Zusammenhang noch um ein vergleichendes Sehen, das dem geschichtlichen Urteil vorausgeht, wie es Heinrich Merz in seinem Vorwort gefordert hatte.⁸

Dennoch handelt es sich um weit mehr als eine bloß unzusammenhängende Sammlung einzelner Stahlstiche mit beigefügten Beschreibungen und Notizen. Försters Widmung an den preußischen König Friedrich Wilhelm IV. bemerkt: »Die Vergangenheit der Nation lebt anschaulich in ihren Kunstdenkmälen, der Lapidarschrift der Geschichte.«⁹ Dieses Leben, dieses Nachleben einzufangen und zu verbreiten ist die Aufgabe des Tafelwerks, und zwar in jedem einzelnen Werk, das abgebildet und beschrieben wird. Jedes einzelne Werk verweist aus sich heraus auf dieses Leben und vermag dieses sichtbar zu machen. Wichtig ist dabei, dass wiederum der Akzent auf Sichtbarkeit resp. Anschaulichkeit gelegt wird, diesmal allerdings ohne eine Opposition zum Text aufzubauen, wie Merz dies getan hatte. Bild und Text werden vielmehr in einem engeren Verhältnis komplementär gedacht. »Was den Text betrifft, der den Abbildungen beigegeben ist, so konnte er weder eine Kunst- noch eine Künstlergeschichte sein. Er musste sich auf geschichtliche und kritische Erläuterungen der einzelnen Kunstdenkmale beschränken.«¹⁰ Dabei ist doch ganz eindeutig, dass der Text den Abbildungen zum Supplement dient, nicht umgekehrt. Damit nimmt Förster sich aus der Praxis der Geschichtserzählung als Aneinanderreihung von Denkmälern heraus. Die einzelnen Denkmäler oder Denkmale erlauben vielmehr bereits für sich betrachtet den Blick in eine geschichtliche Dimension deutscher Kunst. Dennoch sind sie zumindest gedanklich eingebettet in eine solche narrative Struktur, die hier aber jenseits der konkreten Publikation liegt:

Ich verweise dabei je zuweilen auf ausführlichere Darstellungen des betreffenden Gegenstandes in meiner ›Deutschen Kunstgeschichte,‹ wie denn überhaupt das gegenwärtige Werk seine rechte Bedeutung und seinen Werth der Belehrung erst in Verbindung mit der genannten ge-

⁵Förster, 1855–1869, Bd. 1, 1855, Bildnerei, S. 17.

⁶Ebd., Bd. 1, 1855, Bildnerei, S. 21.

⁷Ebd., Bd. 1, 1855, Bildnerei, S. 23.

⁸Merz, 1845.

⁹Förster, 1855–1869, Bd. 1, S. V.

¹⁰Ebd., Bd. 1, 1855, S. VIII.

schichtlichen Darstellung erhält, aus welcher es als notwendige Folge hervorgegangen.¹¹

Die mit den kurzen Texten verbundenen Tafeln folgen damit der Struktur von Beispielen aus einem größeren Kontinuum, die aber ihren anschaulichen Wert und ihre anschauliche Kraft aus sich selbst heraus beziehen sollen. Als Beispiele gehorchen sie einer Logik der ausschließenden Einschließung.¹² Sie sind durch die monumentale Abbildung, durch die eingehende Beschreibung in den Kontext vergleichbarer, gleichzeitiger oder ähnlicher Werke eingebettet und zugleich herausgehoben. Herausgehoben sind sie aber, wie Giorgio Agamben bemerkt, weil sie in ihren Zusammenhang gebettet sind. Das Verhältnis ist zwar anders gelagert als bei der performativen Phrase, die in dem Moment, wo sie als Beispiel fungiert, ihrer performativen Kraft gerade deshalb entkleidet ist, weil sie sie zeigt. Grundsätzlich jedoch lässt sich genau mit diesem Vokabular beschreiben, was etwa eine Kirche wie St. Sebald zu Nürnberg zu einem ›Denkmal deutscher Kunst‹ und näherhin des Übergangsstils von Romanik und Gotik macht. »Sehr häufig gehen die Baudenkmale dieses Styles im Fortgang der Bauzeit vollkommen zur Gothik über, was einen nichts weniger als störenden Eindruck macht. Als ein besonders anziehendes Beispiel muss die St. Sebalduskirche zu Nürnberg gelten.«¹³ [Abb. 9] Es genügt für Förster nicht, dass das Bauwerk zu der Klasse der Denkmäler nur gehört; als Beispiel muss es diese seine Zugehörigkeit zugleich zeigen. Dies, könnte man meinen, ist dann das, was Förster den »monumentalen Charakter« nannte, der zum Stil, zur Zugehörigkeit einer bestimmten Objektgruppe noch hinzutreten muss, um Aufnahme in die Denkmale der deutschen Kunst zu finden. Wie genau auch immer Förster sich auf den folgenden Seiten in die Einzelformen vertieft, die Hohlkehlen und Dreiviertelrundstäbe, die Deckgesimse und Rundstäbchen, immer steht diese beinahe dichte Beschreibung des Gebäudes im Gesamtzusammenhang einer Kunstgeschichte, in der auch das Einzelne ein Beispiel für einen bestimmten Punkt in der Entwicklung gibt.

Die Säulenschäfte sind nicht verjüngt, sondern vollkommen cylindrisch; die Basen von bereits veränderter attischer Form; der Ring ist nur noch von Viertelkreisstärke (Fig. q, q"); dazu ist er bei der Verbindung mit der Hohlkehle (q') eingekehlt, und ist mit der Plinthe noch durch das Mittglied einer halben Hohlkehle verbunden. Die Capitäle fangen wenigstens

¹¹Ebd., Bd. 1, 1855, S. VIII.

¹²Agamben, 2007, S. 32f. – Zur Theorie des Beispiels s. auch Willer, 2004.

¹³Förster, 1855–1869, Bd. 4, Baukunst, S. 26.

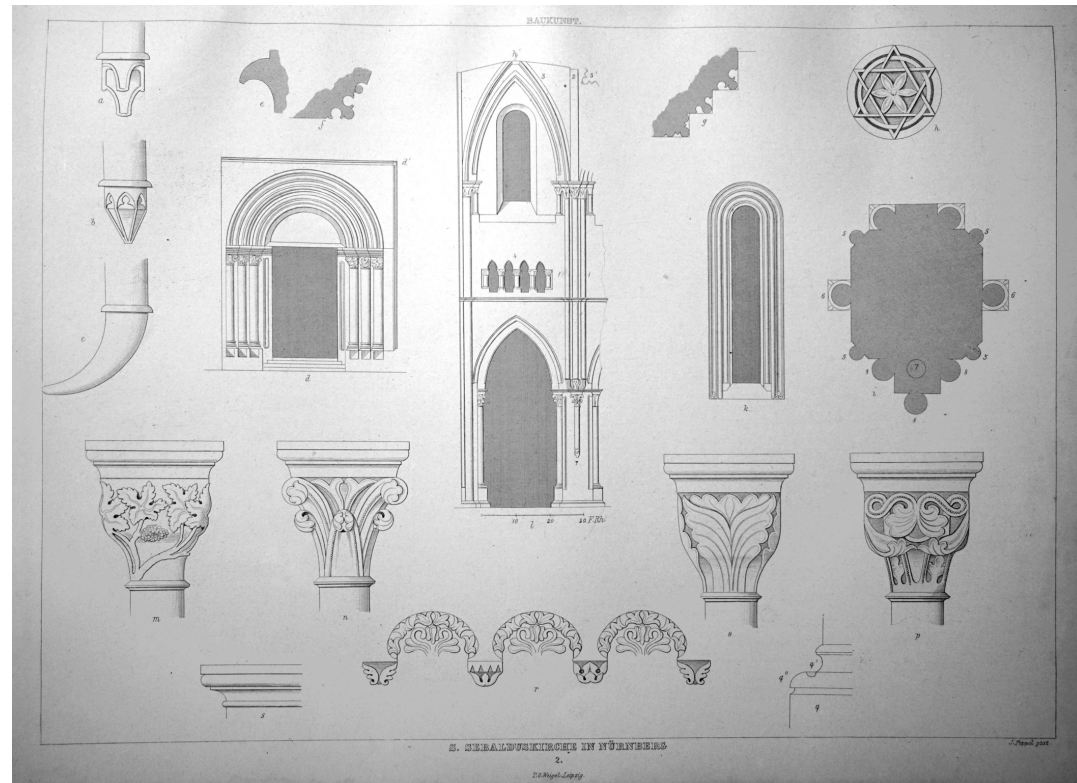


Abb. 9: Ernst Förster: *Denkmale Deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei*, Bd. 4, 1858, »S. Sebalduskirche in Nürnberg«, Taf. 2.

theilweise an, in die Gotik hinüber zu spielen, wie namentlich Fig. m. auf Taf. 2 zeigt, wo wie bei o und p bereits die Becherform angewendet ist.¹⁴

Als Beispiele solcher mikrologischen Formgeschichte sind die einzelnen Elemente aus der Logik der Entwicklung insofern herausgehoben, als sie Teil dieser Entwicklung sind. Weil sie den Beginn der Gotik in den Bauformen der deutschen Kunst zeigen, sind sie zugleich nicht mehr mit sich selbst identisch. Sie gehorchen nun einer Logik, die ihre Zugehörigkeit zur Schau stellt und sich damit gerade deshalb außerhalb der Klasse von Bauwerken des Übergangstils verortet, weil sie dieser Klasse angehört. Auch dies ist ein Verfahren, Dokumente in Monumente zu überführen, sie zu Denkmälern einer nationalen Formgeschichte umzuprägen.

Als maßgebend gilt mir das geschichtlich und kunstgeschichtlich besonders Bedeutsame, das Charakteristische und das Schöne, so dass kein

¹⁴Förster, 1855–1869, Bd. 4, 1858, Baukunst, S. 27.

in diesen Beziehungen hervorragendes Denkmal fehlen soll. Aus vielem Gleichartigen indessen wähle ich das am meisten Bezeichnende. Was nicht monumentalen Charakter hat, gehört nicht hierher.¹⁵

Weil das Material, sprich Reproduktionen von Kunstwerken, die diesen Kriterien entsprechen, aber knapp ist, und diese (anders als die *Denkmäler der Kunst*, die sich, wie gesehen, aus Nachstichen bereits vorhandener Reproduktionen bedienten) teils nach Fotografien, teils nach Försters eigenen Zeichnungen erst zu stechen waren, verwirft Förster von vornherein die chronologische Ordnung des Werkes. Jedoch weist er neben den bereits zitierten Verfahren der Einbettung in den Kontext eines historisch organisierten Wissens darauf hin, dass »dem letzten Bande eine kurzgefasste Geschichte der Entwicklung der deutschen Kunst beigegeben und darin natürlich auf jedes Denkmal der Zeitfolge nach hingewiesen, auch ein chronologisch geordnetes Verzeichniss sämtlicher Bildtafeln diesem Abriss der Geschichte beigegeben werden«¹⁶ soll. Die Struktur der Gesamtpublikation gehorcht somit in sehr expliziter Weise der metaleptischen Rhetorik, die einerseits von einer vorgängigen geschichtlichen Grundordnung ausgeht, diese aber erst durch die Denkmale sichtbar werden lassen will. Erst nachträglich, sagt Förster, könne eine Chronologie über die »Denkmale« gelegt werden, wobei Förster wohl nicht wie Schnaase zwischen Chronologie und Geschichte unterscheidet, dies jedoch in dem, was er dann tatsächlich im zwölften Band seiner Denkmale 1869 nachliefert, dennoch implizit tut. Im Vorwort stellt er das gesamte Unternehmen hinsichtlich seiner ursprünglichen Ziele als gelungen dar, bedauert aber das Fehlen einiger wichtiger Werke.

Dennoch lebe ich der Zuversicht, dass aus dem Werk die Anschauung eines Gesamtbildes der deutschen Kunstentwicklung gewonnen werden kann, sobald sein Inhalt – was aus den oben angeführten Gründen während der Ausführung unmöglich war, – in eine chronologische Folge gebracht sein wird.¹⁷

Es ist bezeichnend, dass Förster bei allem Aufwand, den er mit der Bereitstellung von Anschauungsmaterial betreibt, dennoch schlussendlich die Evozierung eines »Gesamtbildes« dem Text bzw. der chronologischen Liste überantwortet. Das Gesamtbild stellt sich durch einen nachgelieferten Text ein, die Reproduktionsstiche selbst vermögen demzufolge dann doch nur eine unvollkommene, auf das einzelne

¹⁵Ebd., Bd. 1, 1855, S. VII.

¹⁶Ebd., Bd. 1, S. VII.

¹⁷Ebd., Bd. 12, 1869, o. S. (Vorwort).

Werk ausgerichtete Anschauung zu gewähren. Eine geschichtliche Übersicht habe er erstellt, schreibt Förster weiter, »und zugleich damit den Besitzern der ›Denkmale‹ die Gelegenheit an die Hand gegeben, Abbildungen sowohl als Text sich selbst danach chronologisch ordnen zu können.«¹⁸ Das dem zwölften Band angefügte Ortsverzeichnis allerdings konterkariert diesen Vorschlag, denn es gibt die jeweiligen Bandnummern, Abteilungen und Seitenzahlen an, zudem wird kaum ein Subskribent der Denkmale das über 15 Jahre erschienene Werk wieder auseinandergenommen und neu haben binden lassen. Der Text der »chronologischen Uebersicht« ist nach Zeiträumen und in diesen wiederum nach den drei Gattungen gegliedert. Ein jeder Abschnitt beginnt mit einem einleitenden Absatz, den man als formenhistorische Narration beschreiben kann:

Gegen das Ende des 12. Jahrhunderts traten merkliche Veränderungen im architektonischen Formensinn ein. Auf mannichfache Weise gab eine emporstrebende Richtung sich kund. Die Pfeiler streckten sich, die Mauermassen des Mittelschiffs verringerten sich, die Bogen wurden überhöht, oder zu dritt mit einem höheren in der Mitte gruppiert; der einfache Halbkreisbogen ward dreitheilig (zum Kleeblattbogen) gemacht; auch fing der Spitzbogen an, an seine Stelle zu treten, wenn auch vorläufig noch mit der ungegliederten romanischen Archivolte; die Gewölbekanten erhielten Gewölbrücken, wodurch die Gewölbe leichter gehalten werden konnten, zugleich aber auch Strebepfeiler, Strebemauern und Strebebögen nöthig wurden; der Chorabschluss wurde polygon, eine Form die man auch bei dem um denselben gelegten Capellenkranz anwendet; an den Capitälern treten die Blätter, doch zunächst in Knospenform vor; an den Säulen wurden Knoten und Ringe angesetzt; die Basen verlieren ihre Eckblätter und erhalten sehr vertiefte Hohlkehlen; die Portale wurden häufig der Glanzpunkt des Gebäudes.¹⁹

Die allgemeine These einer Veränderung des Formensinns, wird in den architektonischen Details im Modus einer biologischen Prozessualität nachvollzogen, in der die Architektur wie ein lebendiges, vegetables Wachsen und Vergehen beschrieben wird. An den Kapitellen bilden sich zunächst Knospen, dann Blätter. Hier herrscht ein Frühling der Architektur, während am unteren Ende die Basen bereits im Herbst stehen und ihre Blätter verlieren. Ein organisches Wachsen der Einzelformen und der Gesamtstruktur des mittelalterlichen Baus im Übergang von Romanik zu Gotik

¹⁸Förster, 1855–1869, Bd. 12, 1869, o. S. (Vorwort).

¹⁹Ebd., Bd. 12, 1869, S. XI. (Chronologische Uebersicht).

findet statt. Die vorherrschende Aktivkonstruktion der Beschreibung verleiht diesem Wachsen und Gedeihen besonderen Nachdruck. Die sich streckenden Pfeiler, die hervortretenden Blätter verweisen auf einen unbewusst, natürlich und ohne Überlegung, Reflexion oder Gestaltungswillen ablaufenden organischen Prozess, auf ein autonomes Leben der Form, das aber angestoßen wird durch einen entsprechend als Ursprung konzipierten Formensinn.

Dieser kurzen narrativen Passage wird sodann die Chronologie der Denkmale angefügt, allerdings nicht im Sinne einer strikten nach Entstehungsdaten geordneten Abfolge, sondern gegliedert nach Regionen. Im Abschnitt über den Übergangsstil zunächst Deutschland, dann Österreich, sodann Franken, Thüringen, Niedersachsen, Westfalen und abschließend die »Rheingegenden«. Von einer Chronologie kann hier aber sogar in den einzelnen regionalen Gruppen keine Rede sein:

Wenden wir uns nach den Rheingegenden: so treffen wir auf den vor vielen Kirchen herrlichen Dom von Limburg an der Lahn, v. 1213 bis 1242; auf die Abtei Heisterbach bei Bonn, von 1221 bis 1230; die Capelle zu Ramersdorf, das Münster in Bonn von 1221 bis 1275; sodann haben wir in Cöln das Schiff von St. Gereon; die Kirche Grossmartin von 1172, die Apostelkirche von 1200; und weiter hinab den Dom von Neuss von 1209.²⁰

Statt also die über 15 Jahre in weitgehend beliebiger Ordnung versammelten Reproduktionen in eine strenge Chronologie zu sortieren, entfaltet Förster eine imaginäre Reise von Limburg rheinabwärts über Bonn und Köln bis nach Neuss. Chronologie bedeutet also in Försters Konzeption lediglich die grobe Ordnung nach epochalen »Zeiträumen«. Das »Gesamtbild« ist dementsprechend das sehr verschwommene Gebilde einer nach Räumen und Zeiten gegliederten Mannigfaltigkeit, die sich nicht zur letztgültigen Einheit fügen mag. Das Gesamtbild bleibt – wie schon bei Kugler, wie bei Schnaase – eine Forderung und ein ideelles Ziel der Forschungstätigkeit. Förster versucht, seine Bildersammlung in Kombination mit den beschreibenden Texten und der chronologischen Übersicht mit diesem ideellen Gesamtbild der deutschen Kunst zur Deckung zu bringen, so »dass aus dem Werk die Anschauung eines Gesamtbildes der deutschen Kunstentwicklung gewonnen werden kann«.²¹ Die Brüchigkeit dieses Gesamtbildes erweist sich an den immer neu einsetzenden Kontextualisierungen in den einzelnen Textpassagen und in der wüsten Unübersichtlichkeit der Chronologie selbst, in der die in die Marginalien gesetzten Nachweise der

²⁰Ebd., Bd. 12, 1869, S. XII. (Chronologische Uebersicht).

²¹Ebd., Bd. 12, o.S. (Vorwort).

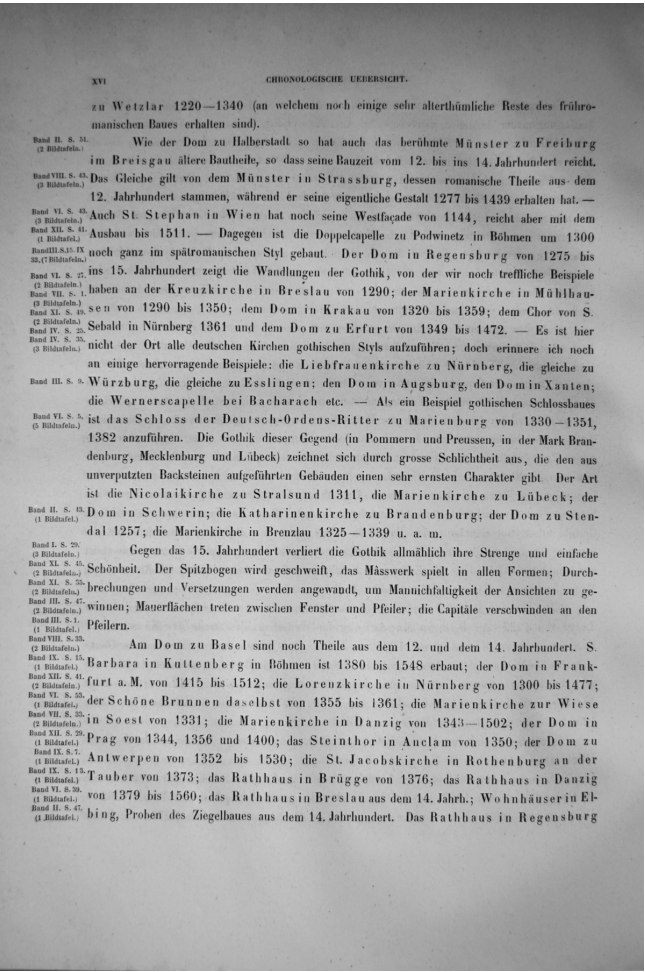


Abb. 10: Ernst Förster: *Denkmale Deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei*, Bd. 12, 1896, Chronologische Uebersicht, S. XVI.

einzelnen Werke sich so dicht überlagern, dass sie kaum mehr eindeutig zuzuordnen sind [Abb. 10]. Zudem entfalten die abgebildeten Reproduktionen – oft entgegen dem Sinn und Plan der Publikation – ein Eigenleben und eine Gegensinnigkeit, die die Anschauung eines Gesamtbildes kaum zu unterstützen in der Lage ist.

Fokussierung auf Form

Was bereits in den Texten von Kugler und Schnaase, aber ebenso in den *Denkmälern der Kunst* zu bemerken war, ist hier erstmals in Bezug auf die Reproduktion konzeptualisiert. Im Sinne eines Gesamtbildes, das sich auf einen organologischen Prozess

von formaler Entwicklung beruft, müssen die einzelnen Werke entkontextualisiert und entmaterialisiert, d. h. entmedialisiert werden.

Was die Ausführung der Platten betrifft, so war mein Hauptaugenmerk auf Genauigkeit in der Form und den Verhältnissen, sowie auf Deutlichkeit des Styls gerichtet, wobei eine Rücksichtnahme auf das Material und die zufällige, etwa ruinode Beschaffenheit des Kunstdenkmals erst in zweiter Linie oder gar nicht stattfand. Dem wirklichen Interesse an der Kunst wird das erste sicher genügen, wenn auch nicht in Abrede gestellt werden soll, dass hie und da eine ganz naturgetreue Abbildung von besonderem Werthe sein könnte.²²

Form steht im Zentrum kunsthistorischer Wissenskonstitution. Verhältnisse, also die relationale Situierung von Größen innerhalb eines Werkes, nicht seine tatsächliche Größe interessieren diesen auf die Form gerichteten Blick. Der Stil ist das Ausschlaggebende, nicht das Material, nicht der Maßstab, nicht die Geschichtlichkeit des Werks. Seine Geschichte endet mit seiner Fertigstellung, sein späteres Vergehen, die Gebrauchsspuren, die Craqueluren, seine Umnutzungen interessieren die Kunstgeschichte nicht.²³ Man darf hinzusetzen, dass es sich hier um ein dezidiert popularisierendes Werk handelt, zu dessen Gelingen Förster im Vorwort zu seiner *Geschichte der deutschen Kunst* von der Wissenschaft verlangt, »sie muß mehr Ergebnisse, als Untersuchungen bringen, mehr darstellen als berichten, und sich überhaupt zu einem beschränkten Gebrauch ihres Reichthums verstehen, – kurz, sie darf nicht mehr ›gelehrt‹ sein.«²⁴ Was für den wissenschaftlichen Umgang mit den Kunstwerken gilt, gilt gleichermaßen für den Anspruch wissenschaftlicher Kunstreproduktion: Auch für sie interessieren die Ergebnisse, die endgültige zum Monument erstarrte Form also und auch bei der Reproduktion muss ein beschränkter Gebrauch des Reichthums angestrebt werden, indem auf Materialität, Farbe und Binnendifferenzierung verzichtet wird.

Dass bei weitem Wichtigste an diesen Figuren wie an dem Relief der Lunette (Taf. 1.) ist die künstlerische Auffassung und Ausführung. Wie ergreifend ist die Darstellung der Anbetung der Könige! Die Majestät der Mutter, die Lieblichkeit des Kindes (den abgeschlagenen Kopf habe ich

²²Ebd., Bd. 1, 1855, S. VIII.

²³Anders noch konzeptualisierte Rumohr die kunsthistorische Arbeit, der von dem Materiellen der Kunst ausging und sich dementsprechend sehr für Fragen von Restaurierungsgeschichten und Erhaltungszuständen. Vgl. oben S. 23.

²⁴Förster, 1851–1860, Bd. 1, 1851, S. V.

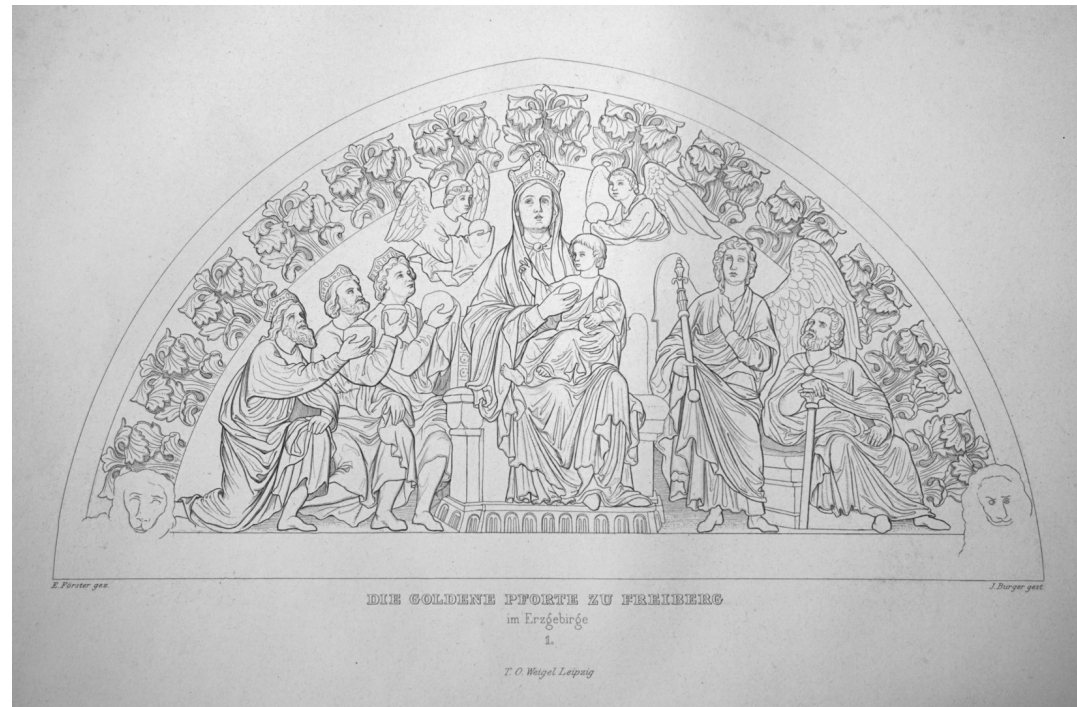


Abb. 11: Ernst Förster: *Denkmale Deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei*, Bd. 1, 1855, »Die goldene Pforte zu Freiberg«, Taf. 1

mir in der Zeichnung zu ergänzen erlaubt), die einmüthige Verehrung der Könige, denen der Engel der Verkündigung als Wegweiser gedient.²⁵

Wenn die Lieblichkeit des Kindes in der Lunette der goldenen Pforte zu Freiberg [Abb. 11] im Original abgeschlagen ist und von Förster selbst in der Zeichnung ergänzt wird, so scheint auch der Begriff von Originalität selbst eine eher unmaßgebliche Rolle zu spielen. Zudem scheint das Kind eher in einem Stil ergänzt, der Försters Ideal von der Skulptur näher steht als der Skulptur selbst. Försters Vorgehensweise, insbesondere bei den Bildkünstlern, eigenhändige Zeichnungen stechen zu lassen, hat auch mit seiner Karriere als Künstler zu tun. Auch Kugler allerdings pflegte, eigene Zeichnungen in seine Publikationen einzubauen, ja sogar selbst zu stechen.²⁶ Vergleicht man in den *Denkmälen* solche Reproduktionen, die nach Försters Zeichnungen gestochen sind, mit solchen, die nach Fotografien angefertigt wurden, so lässt sich sehen, dass Försters kunsthistorische Ästhetik der Nüchternheit vor allem dort realisiert ist, wo Förster selbst die Vorlagen lieferte.

²⁵Förster, 1855–1869, Bd. 1, 1855, Bildnerei, S. 5–6.

²⁶Vgl. zu Kuglers Zeichnungen ausführlich unten S. 165ff.

So kommt die nach Försters Zeichnung von Hermann Walde gestochene Abbildung der Geburt Christi von Bartholomäus Zeitblom²⁷ [Abb. 12] einer Umrisszeichnung bereits nahe.²⁸ Es gibt kaum Andeutungen von Schatten, etwa in Gesichtern oder Gewandfalten. Kreuzschraffur kommt überhaupt nicht vor. Es überwiegt die Linie als bildnerisches Mittel, was auch dazu führt, dass der hier wie ein Blumen-teppich wirkende Grasgrund auf den ersten Blick in das Brokatgewand Marias hinüberzulaufen scheint. Es herrscht eine Nüchternheit in der Wahl der bildnerischen Mittel, die unter anderem dazu führt, dass jene Teile des Bildes, die besonders kleinteilig gearbeitet sind – insbesondere das Brokatgewand und der Grasboden – das stärkste Gewicht erhalten.

Der Vergleich mit der ebenfalls von Walde, allerdings nach einer Fotografie von Fierlandt, gestochenen und direkt vor Zeitbloms Geburt Christi einzubindenden, Grablegung Christi von Quintin Massys²⁹ [Abb. 13] zeigt eine gänzlich andere Behandlung durch den Stecher.³⁰ Auf den ersten Blick fällt eine Differenz von Vorder- und Hintergrund auf: der Vordergrund wirkt außerordentlich plastisch mit kontrastreicher Schattierung, die durch Kreuzschraffur und Punktierung in den feinen Partien, insbesondere in den Gesichtern erreicht wird. Der Hintergrund dagegen ist mit sehr dünnen Linien, wenigen Punkten gearbeitet und erzielt (möglicherweise durch eine Ätztechnik) eine eigentümliche Unschärfe, die für den Eindruck von Luftperspektive hauptverantwortlich ist.

Walde behandelt die beiden Vorlagen in sehr unterschiedlicher Weise. Nach der Fotografie versucht er, Qualitäten des Gemäldes als Medium in den Stahlstich hinüberzuretten, und einen entsprechend sinnlichen Eindruck von Figuren, Stoffen, Raum und Entfernung hervorzurufen und das ganze Arsenal technischer Mittel des Stahlstichs (evtl. mit Einschluss von Radierung, Ätzung, etc.) aufzubieten. Der Versuch, dem Eindruck des Gemäldes mit allen diesen Mitteln nahe zu kommen, ja letztlich sich dem Original selbst in möglichst perfekter Form anzunähern, es also wie Stephen Bann³¹ es überzeugend genannt hat, in die Stichreproduktion zu übersetzen, spricht aus dem Stich nach der Fotografie, wobei auch hier deutlich sichtbar ist, dass die »Übersetzungsfehler« beträchtlich sind. So ist aus der Leiter, die die Figur rechts unterhalb der Kreuzesgruppe fortträgt, ein langer Stab geworden, während der Lanzenträger, der etwas weiter rechts auf die Kreuze deutet, zu einem

²⁷Bartholomäus Zeitblom: *Geburt Christi*, ca. 1495–1500, Hochaltar St. Mariä Himmelfahrt, Bingen.

²⁸Ebd., Bd. 7, 1861, Malerei, S. 11.

²⁹Quintin Massys der Ältere: *Altar mit der Grablegung Christi*, um 1509/11, Holz, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

³⁰Ebd., Bd. 7, 1861, Malerei, S. 7.

³¹Bann, 2002.

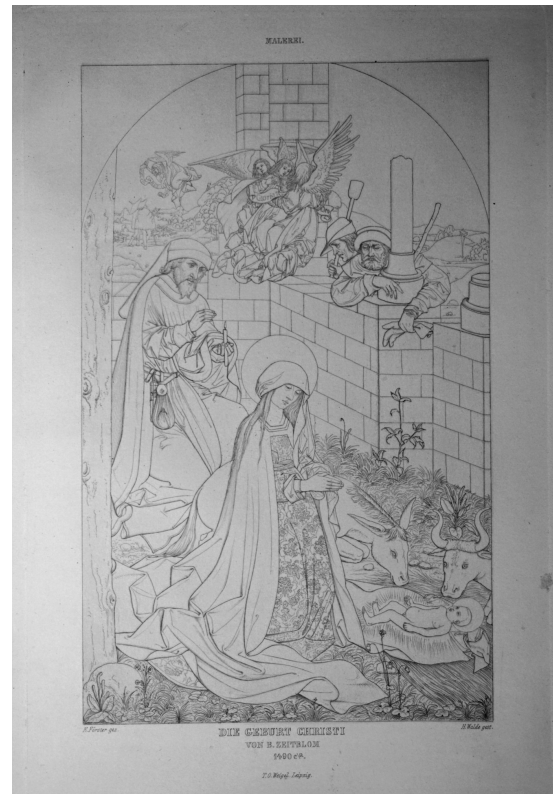


Abb. 12: Ernst Förster: *Denkmale Deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei*, Bd. 7, 1861, »Die Geburt Christi von B. Zeitblom«

verkündigenden Engel geworden ist. Auch ist das Objekt, das Martha in der linken Hand hält, in einen Gefäßdeckel umgedeutet worden. Alles dies sind im Übrigen Übersetzungsfehler, die Förster selbst in seinem Text aufnimmt. Es geht dabei nicht darum, dem Stecher oder Förster selbst Ungenauigkeiten nachweisen zu wollen, sondern zu versuchen, die Art und Weise, wie man sich dem Original auf unterschiedliche Weise annähern oder sich diese Annäherung versagen wollte. Sichtbar ist dabei, dass das Bemühen Waldes, sich über die Fotografie dem Original in seinen malerischen Qualitäten anzunähern, in den Details (von den Gesichtern soll hier gar nicht die Rede sein) ins Gegenteil umschlägt und eine spezifische mediale Seite der Fotografie offenbart, die nämlich Missverständnisse auf ganz anderer Ebene erzeugt als es die Zeichnung tut. So werden Undeutlichkeiten wie der Gefäßdeckel oder die Leiter gedeutet. In der Zeichnung hingegen sind solche nicht verstandenen Teile gänzlich fortgefallen. Wichtiger ist aber der Unterschied, dass der Stich nach der Zeichnung tatsächlich versucht, sich auf Verhältnisse und Form jenseits von Materialität zu konzentrieren, während der Stich nach der Fotografie auf

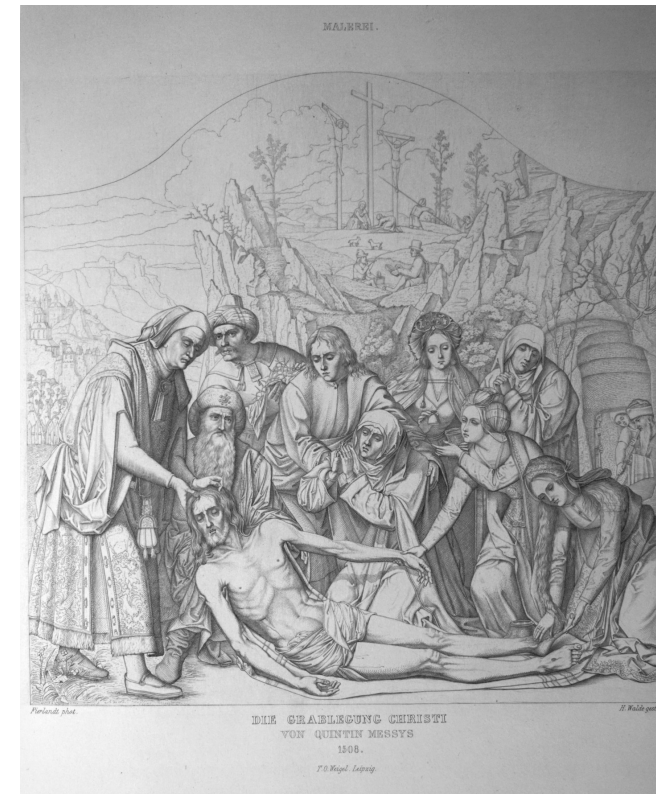


Abb. 13: Ernst Förster: *Denkmale Deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei*, Bd. 7, 1861, »Die Grablegung Christi von Quentin Massys«

einen Effekt zielt, der die Anmutung der Malerei als Medium in die Reproduktion übersetzt.³²

Försters Methode der Objektivierung greift also nicht in aller Grundsätzlichkeit, weil die Stecher sich nicht streng genug an seine Vorgaben halten. Nur dort, wo er selbst die Vorlagen liefert, also selbst als Autor einen Selektionsprozess in Gang setzt, der definiert, was für die Reproduktion entscheidend ist und was nicht, was zur Hervorbringung der charakteristischen Form beiträgt und was für sie verwirrend oder ablenkend ist, kann er seine Ansprüche durchsetzen. Besonders deutlich lässt sich dies an den beiden Fassungen der Dresdner Kopie der *Madonna des Bürgermeisters*

³²Katharina Krause zieht im Zusammenhang mit dieser »Ästhetik der Klarheit« nochmals die Parallele zur von Flaxman ausgehenden Tradition des Linienstichs, der vor allem in Landons *Vies et œuvres* noch praktiziert wird. Allerdings wird man zugeben müssen, dass die Zeichnungen Försters sicherlich eine andere Art der Umsetzung darstellen als diejenige der von Landon hinzugezogenen Radierer. Vor allem scheint sich bei Förster die noch radikalere Variante der Umrisszeichnung bereits anzudeuten. – Krause, Niehr und Hannebutt-Benz, 2005, S. 117–120; Landon, 1803–1817.

Meyer von Hans Holbein d. J. aus dem 17. Jahrhundert³³ nachvollziehen. Förster war hier mit dem zuerst gelieferten Stich nicht zufrieden, weil er über starke Schraffuren zu sehr versuchte, das Helldunkel des Gemäldes einzufangen. Katharina Krause vermutet wohl nicht zu unrecht, dass diese Darstellungsart zwar der Kopie des 17. Jahrhunderts nahe kam, nicht aber der Vorstellung von deutscher Malerei des frühen 16. Jahrhunderts, wie Förster sie gehabt haben mag.³⁴ Hierzu würde passen, dass die Periode, aus der dieses Bild stammt, das 17. und 18. Jahrhundert, in Försters Denkmalen sehr stark unterrepräsentiert ist, zumindest was die Malerei angeht. Erst mit den Gemälden des 19. Jahrhunderts findet durch die Darstellung der Nazarener eine Anknüpfung an die altdeutsche Kunst statt. So gesehen mag diese Vorliebe für den teilweise zur Umrisszeichnung tendierenden Linienstich einer für Förster spezifischen nazarenisch geprägten Vorstellung von deutscher Kunst geschuldet sein. In der Logik der Gesamtpublikation gehorcht diese Reproduktionsästhetik aber auch einer auf einer inneren Geschichte der Form abstellenden Grundhaltung, die nicht explizit auf die Herstellung von Vergleichbarkeit angelegt ist. Während die Reduzierung stofflich-materieller Qualitäten bei den Denkmälern der Kunst ein Versuch ist, Unterschiede im Maßstab, im Material, auch in der Gattung zu nivellieren, um Dinge in der Art vergleichbar zu machen, dass die formenhistorische Logik durch alle möglichen Kreise von Objekten hindurch sichtbar wird, geht es bei Förster immer zuerst um das einzelne Werk, das zwar eingebettet in einen Kontext ist und als Exemplum dieses Kontextes erscheint, aber nicht auf Vergleich mit anderen hin angelegt ist. Der oben angestellte Vergleich von Massys mit Zeitblom wäre, wie gesehen, auf der Ebene der Reproduktion irreführend. Wobei man durchaus zugestehen mag, dass der Stich nach Massys der Malweise dieses Künstlers in anderer Weise angemessen ist, als es bei Zeitblom der Fall wäre. Die unterschiedliche Stichtechnik verstärkt hier auch einen stilistischen Unterschied, der zweifelsohne vorhanden ist.

Gegenüber jener Ästhetik der Nüchternheit, die aus dem Reproduktionskonzept Försters spricht, setzen die jeweiligen Texte zum Teil starke emotionalisierende wie monumentalisierende Akzente, die die Emphase auf Verlebendigung und auf eine durch den Text geleistete Beglaubigung jener unvermittelten Vermittlung legen. Die Geschichte des Doms zu Speyer erreicht ihren literarischen Höhepunkt bei

³³Bartholomäus Sarburgh, *Kopie der Madonna des Briigermeisters Meyer von Hans Holbein d. J.*, 1635–37, Eichenholz, 159 x 103 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden. Das Original ist: Hans Holbein d. J. *Madonna des Bürgermeisters Meyer*, 1526–28, Öl auf Holz, 146,5 x 102 cm, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.

³⁴Krause, Niehr und Hannebutt-Benz, 2005, S. 120.

der Schilderung der Predigt Bernhards von Clairvaux, die König Konrad III. vom zweiten Kreuzzug überzeugen soll.³⁵

Wie aufgeregt aber auch die Menge des Volks durch die Gegenwart des bereits als Wunderthäter verehrten Mannes, wie feierlich sein Einzug in die Stadt und in das Gotteshaus war, wie geistvoll und begeistert er die Feier des Weihnachtsfestes zu benutzen verstand – der Kaiser blieb, vielleicht in Voraussicht eines unbefriedigenden Ausganges, zurückhaltend und kalt, bis endlich am dritten Festtage die Beredsamkeit des kirchlichen Sendboten ihn mit solcher Gewalt überströmte, dass er unter dem unermesslichen Jubel des Volks und zugleich mit vielen Ritters und Grossen des Reichs sich bereit erklärte, das Kreuz zu nehmen. So gross war die Theilnahme der versammelten, im frommen Ungestüm herandrängenden Menge, dass Bernhard erdrückt worden wäre, wenn ihn nicht der Kaiser auf seine Schulter gehoben und durch das Gewühl vor die Pforten des Domes getragen hätte.³⁶

Durch das Bild des Mönchs auf den Schultern des Kaisers, das den beschriebenen und abgebildeten Bau zum Ort eines weit über ihn hinausreichenden Geschehens macht, wird nicht nur dessen überregionale Bedeutung sichtbar, sondern in dem Bild des Doms zu Speyer wird über eine hochemotionale Rhetorik, die der unterkühlten Nüchternheit der Zeichnungen Försters in den Bänden der Denkmale entgegensteht, deutsche Geschichte so verdichtet, dass sie mit dem Ort als Bild des Geschehens verbunden bleibt. Die rein konstruktiven Stiche nach »Zeichnungen des Architekten Rittmeister und d[en] Denkmale[n] romanischer Baukunst am Rhein von Geier und Görz«³⁷ lassen zwar den Baukörper durch Längs- und Querschnitt, Grundriss sowie Kapitell-Formen erkennbar werden, sie vermitteln aber keinen Eindruck der Wirkung des Baus. Der Maßstab unter den verschiedenen Rissen und Schnitten vermittelt zwar die absolute Größe, aber er lässt nicht etwa durch Staffagefiguren einen Maßstab jenseits des metrischen Systems sichtbar werden. Auf dieses Mittel wird übrigens grundsätzlich in den *Denkmälern* verzichtet.

Försters *Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei* stellen so betrachtet ein Beispiel für ein Tafelwerk bereit, das einerseits einen allgemeinen Anspruch hat, andererseits aber die Einlösung dieses allgemeinen Anspruches nur voraussetzt, aber nicht im Text oder in der Bildorganisation selbst einholt. Im Gegensatz zu

³⁵Von Förster durchgehend Kaiser Konrad genannt.

³⁶Förster, 1855–1869, Bd. 1, 1855, Baukunst, S. 3.

³⁷Ebd., Bd. 1, 1855, Baukunst, S. 1; Geier und Görz, 1846.

allen zuvor besprochenen Werken geht es hier darum, diese Denkmale, die über ihre bloße Zugehörigkeit zu dem Werk bereits als zu einer kontinuierlichen Geschichte deutscher Kunst gehörend als einzelne zum Sprechen zu bringen. Es gibt keine auf eine Geschichtserzählung abzielende Anordnungslogik, sondern lediglich die Einordnung des jeweiligen Denkmals in eine Periode und deren wesentliche Charakteristika am Beginn einer jeden Beschreibung. Der Denkmalsbegriff, der bereits den *Denkmälern der Kunst* zugrunde lag, wird dadurch nochmals radikalisiert. Auch hier schließlich ist das einzelne Werk nur deshalb von Bedeutung, weil es ein Denkmal eben jenes Komplexes der deutschen Kunst ist, deren ›Gesamtbild‹ aber erst nachträglich durch die Zusammenschau für sich präsentierter und analysierter Einzelgegenstände sichtbar wird. Eine museale Präsentationslogik wie bei den *Denkmälern der Kunst* stellt sich dagegen nicht ein. Stattdessen ist jedes einzelne dargestellte Werk für sich aufgrund seines monumentalen Charakters prädestiniert, eine Vorstellung deutscher Kunst zu repräsentieren, ja mehr noch, eine bestimmte Periode, bestimmte periodenübergreifende Charakteristika in sich zu verdichten und zu deren getreuem Abbild zu werden.

7. Illustrierte Bücher

Seit den 1850er Jahren nimmt die Zahl der Publikationen mit in den Text integrierter Illustration zu. Die Illustration wird sogar in einem solchen Maß zur Konvention, dass Publikationen, die gänzlich auf Illustration verzichten, als auffällig gelten können. Das trifft vor allem auf die Schriften Herman Grimms zu, der bis weit in die 1890er Jahre völlig ohne Illustrationen publiziert. An der *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter* konnte man beobachten, wie Schnaase mit der neuen Möglichkeit, Holzstiche in den Text zu inkorporieren, experimentierte. Die Argumentationsmöglichkeiten, die Unterschiede, Gegenläufigkeiten, Kontraste und Anachronismen von Text und Bild traten dabei offen zutage und verkomplizierten und bereicherten zugleich das Spiel der kunsthistorischen Darstellungsweisen. Das zu erwartende Gesamtbild einer Kunstgeschichte fiel angesichts dieser Komplexität endgültig auseinander.

Die Paratexte zu den kunsthistorischen Abhandlungen, die nun verstärkt mit Holzschnitten und Holzstichen zu operieren beginnen, verraten eine Einschätzung dieser ›neuen‹ Medien, die das reproduzierte Bild weniger als Instrument der Forschung als vielmehr der Darstellung, der Popularisierung, ja sogar des Buchschmucks verstehen. Durchgehend wird vor allem den Verlagshäusern für die kostspielige Ausstattung der Bücher gedankt. So lobt Franz Kugler die »freundliche Fürsorge der Verlagshandlung«, die »die neue Auflage reich mit Illustrationen versehen«¹ hat. Schnaase bezeichnet anlässlich des ersten Bandes der zweiten Auflage der *Geschichte der bildenden Künste* die Illustrationen als »nützliche Zierde, für die der Herr Verleger mit anerkennenswerther Bereitwilligkeit mitgewirkt hat.«² Die Frage der Illustration eines kunsthistorischen Buches, sei es nun ein Fachbuch im engeren Sinne oder ein popularisierendes Werk, findet in einer schwer zu durchschauenden Gemengelage zwischen kommerziellen und fachlichen Interessen statt. So verteuerte sich die Produktion der Bücher zwar, ließ aber auch auf ein größeres Interesse des Publikums und damit einen größeren Absatz hoffen.

Es ist dabei auch zu beobachten, dass die vermehrten Reproduktionen das Original nicht unangetastet lassen, denn einerseits lassen sie den Versuch erkennen, das

¹Kugler, 1856–1859, Bd. 1, S. XI.

²Schnaase, 1866–1879, Bd. 1, 1866, S. VII.

Original im Buch zu ersetzen, andererseits wird erst durch die Reproduktion und das Sprechen darüber das Original als Original konstituiert. Die Bilder sind daher auch – oder gerade – im illustrierten Buch abwesend-anwesend. Die Spannung, die sich zwischen Text, Reproduktion und Original aufbaut, ist also eklatant und es kann hier nur darum gehen, einige exemplarische Fälle aufzuzeigen, in denen diese Spannung sichtbar wird. Was dieses Kapitel nicht leisten kann, ist eine Systematik dieser Spannungsverhältnisse. Vielmehr geht es darum, den Blick auf die Probleme einer kunsthistorischen Darstellungskonvention zu lenken, denn obwohl das illustrierte Buch sich bis heute zu *dem* Medium der kunsthistorischen Äußerung entwickelt hat, bleibt die Multimedialität des Buches, die Kombination der Medien Bild und Sprache zwischen den Buchdeckeln nicht ohne Reibungsverluste. Die ab dem dritten Band der *Geschichte der bildenden Künste*, dem Beginn der *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*, von Schnaase einsetzende Holzstichtchnik, die erstmals den Druck von Bild und Text in einem Arbeitsgang ermöglichte, verhalf den Autoren nicht nur zu einer neuen Möglichkeit, die Kunst in ihrer geschichtlichen Entwicklung darzustellen und dem Leser das Anschauungsmaterial zugleich mit dem Text an die Hand zu geben. Sie mutete dem Autor auch eine ganz neue Aufgabe zu: Musste der Text zuvor die Mannigfaltigkeit der Kunstwerke einfangen und verständlich machen, so kommt ihm nun die doppelte Aufgabe zu, nicht nur ein vereinheitlichendes, auf Geschichte abstellendes Konstrukt für die Kunstwerke bereitzustellen, sondern in dieses auch die zum Teil extrem diversen Reproduktionen innerhalb der Bücher zu vereinheitlichen. Diese doppelte Aufgabe des Textes wird besonders bei Wilhelm Lübkes Publikationen als Problem beobachtbar sein.

Kuglers Chalkotypen

Während frühere unillustrierte Texte die Reproduktionen, auf die sie verwiesen, zugleich einer an Qualitäts Gesichtspunkten orientierten Kritik unterzogen, war es schwerer möglich, die selbst ausgewählten oder von den Verlagen »in liberaler Weise«³ zur Verfügung gestellten Holzstiche in ihrer Abbildungstreue in Zweifel zu ziehen, ohne das Unternehmen insgesamt unglaubwürdig werden zu lassen. Eine Ausnahme bilden hier möglicherweise die 1853 erschienenen *Kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte* von Franz Kugler. Kugler versucht in dieser Publikation, die Unwägbarkeiten, die die Beschäftigung eines professionellen Stechers mit sich gebracht hätten, zu minimieren, indem er selbst Hand anlegt. In einem an Jacob Burckhardt adressierten Vorwort macht er auf die Wichtigkeit der eigenhändigen

³Göring, 1867.

Zeichnung für seine Studien aufmerksam: Sie seien »weniger mit der Schreibfeder als mit dem Zeichenstifte gemacht«. Es sind zwei unterschiedliche Aufgaben, die Kugler seinen »gezeichneten Studien« zumisst. Zum einen »bilden [sie] eine wesentliche Ergänzung meines Geschriebenen; sie müssen zumal in früherer Zeit ersetzen, was dem selben an wissenschaftlicher Bestimmtheit abgeht«, zum anderen »sollen [sie] auch zur mehr charakteristischen Angabe dessen, was überhaupt durch das Wort schwer vermittelt wird, dienen«.⁴ Das erste Argument zielt darauf, dass die Beigabe von Abbildungen Mängel der wissenschaftlichen Prägnanz des jungen Kugler beheben soll, das zweite zielt auf eine generelle Skepsis gegenüber dem Wort als Medium der Kunstgeschichte. Dabei ist entscheidend, dass beide Argumente davon ausgehen, dass es Sinn und Zweck kunstwissenschaftlicher Studien ist, das Kunstwerk mehr oder weniger restlos einzuholen, sei es im Text oder im Bild. Das Bild gerät dabei einmal mehr zum Medium von Bestimmtheit und Charakter.

Die Besonderheit von Kuglers Herausgabe seiner *Kleinen Schriften und Studien* besteht aber darin, dass er den Versuch unternahm, die Reproduktionen eigenhändig herzustellen. Dies ermöglichte ihm das Verfahren der Chalkotypie, einer Weiterentwicklung der Zinkografie, bei der das Bild jedoch auf eine Kupferplatte geätzt wurde.⁵ Das Verfahren hat sich nicht durchgesetzt und ist buchtechnisch vom Holzstich überholt worden. Als Hochdruckverfahren erlaubte es jedoch, Bild und Text in einem Arbeitsschritt zu drucken, und auch die Möglichkeit des einfach und leicht auszuführenden Linienstils versprach für Kugler einen gangbaren Weg, um seine Skizzen in das Buch zu übertragen.

Ich suchte meine alten, lange nicht geübten Künste wieder vor und unternahm es, das halbe Tausend der Illustrationen mit eigener Hand zu radieren. Eine Reihenfolge von Abdrücken der Hochdruckplatten, welche von jenen Radierungen gewonnen sind, liegt mir jetzt vor; ich sehe nun allerdings, wie fast vermessen mein Wagnis, wie fern meine Nadelführung von der festen Hand des wirklichen Künstlers war. Indess hoffe ich von Deiner Freundschaft und von der Nachsicht des Publikums, dass Ihr überhaupt Anforderungen der Art an meine Leistungen nicht stellen werdet. Sie sollen, ohne allen Anspruch auf eigene künstlerische Geltung, das im Text Vorgetragene einfach erläutern und sie haben vielleicht doch das Verdienst, dass sie das Stylverhältniss des Dargestellten möglichst festhalten, was bei dem Ueberlassen solcher Arbeiten an fremde Copis-

⁴Kugler, 1853–1854, Bd. 1, S. V–VI.

⁵Peters, 2010a, S. 230ff.

tenhände nicht allzu selten verloren geht – Ausserdem sind noch einige besondere artistische Beilagen hinzugefügt.⁶

Für eine gelungene Reproduktion braucht man künstlerische Fähigkeiten, derer sich Kugler nicht mehr ganz sicher ist. Die Abbilder bleiben hier ohne »eigene künstlerische Geltung«, was im Umkehrschluss bedeutet, dass Kugler die Reproduktionsgrafik andernfalls für eine genuin künstlerische Leistung eigenen Rechts hält. Es liegt nahe, in diesem Zusammenhang an die Kugler durchaus vertrauten Debatten um den Kupferstichdiskurs zu denken, in denen die Reproduktion als Übersetzung verstanden wurde.⁷ Auch bedeutet dies, dass es Kugler bei diesen Abbildungen nicht um »Abbildtreue« ging. Wichtiger schien, dass eine buchtechnische Synthese der beiden kunsthistorischen Forschungsmedien, Schreibfeder und Zeichenstift gelang. Beides sollte sozusagen aus einer Hand kommen. Die Authentizität beider Formen bewahrheitete sich nicht durch die treue Annäherung an die Erscheinung der besprochenen Kunstwerke, sondern an der Identität der Hand, die sie ausführte bzw. niederschrieb. Dabei kommt es darauf an, dass sie »das Stylverhältniss des Dargestellten möglichst festhalten«.

Was heißt nun bei Kugler »Stylverhältniss«? Kugler bezieht sich hier auf ein neues drucktechnisches Verfahren, das es erlaubt, Bilder einigermaßen kostengünstig im Schriftblock zu drucken. Er stellt Abbildungen bereit, die Skulptur, Architektur, Malerei und Buchmalerei in den Linienstich überführen und diesen wird nun attestiert, sie lieferten zwar keine Abbildtreue, wohl aber das richtige Stilverhältnis, genau jenes Stilverhältnis, das nur der Kunsthistoriker hervorzubringen weiß und das bei Delegierung der Aufgabe an »fremde Copistenhände« Gefahr laufe, verloren zu gehen. Stil oder Stilverhältnis ist also eine Kategorie, die losgelöst werden kann von Abbildtreue und Medium. Darin zeigt sich der gänzlich anders gefasste Stilbegriff Kuglers gegenüber demjenigen Rumohrs, bei dem deutlich wurde, dass der im Zusammenspiel von künstlerischem Medium und künstlerischer Idee begründete Stilbegriff eine Bejahung technischer oder händischer Reproduktion unmöglich machte. Anders als bei Rumohrs quellenbezogener Geschichte der Kunstbestrebungen stellen Kuglers Bemühungen bereits auf Stilgeschichte ab.⁸ Stil als Grundkategorie kunsthistorischer Unterscheidung ist dann ein reiner Formbegriff, der in seiner Verhältnismäßigkeit von Medium zu Medium übertragen werden kann und der sogar losgelöst werden kann von einer Abbildtreue gegenüber dem Original. Selbst dort also, wo es um die Abbildung des einzelnen Werkes geht, greift das nicht

⁶Kugler, 1853–1854, Bd. 1, S. V–VI.

⁷Vgl. Bann, 2002.

⁸Vgl. Locher, 2001b, S. 270f.

auf Objektivität, sondern auf Wahrheit gepolte Wissenskonzept. Kuglers Konzeption des Mediums des Linienstichs deckten sich hier also weitestgehend mit derjenigen Ernst Försters, soweit ihre kunsttheoretischen Differenzen auch gehen mochten.⁹ Kugler fügt dem an Burckhardt gerichteten Schreiben noch eine Fußnote hinzu:

Ich muss eine nachträgliche Bemerkung hinzufügen. Verschiedene Platten, zum Theil gerade zu den ersten Abschnitten gehörig, waren nicht so zu Tage gekommen, wie es für den Zweck des Buches erforderlich schien. Einmal ist man wohl übermüthig, seltner zweimal. Ich habe die neue Ausführung der auf ihnen enthaltenen Radirungen nun doch einer fremden Hand überlassen müssen.¹⁰

Es ist nur schwer möglich, hier eine klare Händescheidung vorzunehmen und zu entscheiden, welche der Chalkotypien man Kugler zurechnen muss und welche jener »fremden Hand« zuzuschreiben sind. Kugler bietet in dem erwähnten an Burckhardt gerichteten Vorwort aber noch mehr: Er bettet seine Reflexion über die Herstellung und Bewertung von Reproduktionsgrafik in eine »Rahmenhandlung« ein, die einerseits die Schreibszene, einen Sommeraufenthalt im Schloss Bellvue bei Köpenick, beschreibt, andererseits aber auch die genannten Problemkreise reflektiert. Während der Arbeit fällt Kuglers Blick nicht nur auf die Landschaft und die Gärten, sondern auch auf eine kleine Terracottareproduktion des Moses von Michelangelo: »die »immortal forma« des Moses scheint all der kleinen Nöthe zu spotten, die ich gehabt, um zum Begriff der Kunst und ihres Werdens zu gelangen, und von denen dies Buch mancherlei Zeugnis in sich trägt.«¹¹ Die künstlerische Form also spottet hier dem Kunsthistoriker, der sich müht, den Begriff der Kunst einerseits und die Umstände ihrer geschichtlichen Bedingtheit andererseits zu fassen. Bedenkt man die zweifache Arbeit des einerseits mit dem Zeichenstift, andererseits mit der Schreibfeder arbeitenden Kunsthistorikers, so bedeutet dies auch eine Absage an beide Versuche, eine Einholung eben dieser Form in der kunsthistorischen Darstellung anzustreben. Jedoch, der Moses, den Kugler da über seinem Schreibtisch stehen hat, ist selbst eine Reproduktion und so verkompliziert sich die Lage nochmals. Der Spott der künstlerisch souveränen Form über die Mühen des Kunsthistorikers wird vorgetragen von einer Replik, zumal einer Replik in einem anderen Medium, Terracotta statt Marmor. Die Pointe jedoch ist eine andere: Kugler schließt den

⁹Vgl. oben S. 155 u. S. 159.

¹⁰Kugler, 1853–1854, Bd. 1, S. V.

¹¹Ebd., Bd. 1, S. III.

Rahmen, indem er am Schluss seines Vorworts auf den Moses zurückkommt und dort eine ganz andere Interpretation jener kleinen Statue vorschlägt:

Es ist eine Arbeit aus gebranntem Thon, bronziert, $1\frac{1}{2}$ Fuss hoch. Stellung, Geberde, Gewandung brauche ich Dir nicht zu schildern, da dies Alles ebenso geordnet ist, wie bei der grossen Marmorstatue von Michelangelo's Hand in S. Pietro in Vincoli zu Rom. Die Ausführung ist sehr sorgfältig, im Nackten – wie sich dies beim ersten Blick ergibt und bei näherer Untersuchung nur immer mehr bestätigt – von ungewöhnlicher Meisterschaft. Die Gewandung hat etwas Eigenthümliches in der Behandlung; sie scheint über dem zuerst nackt modellirten Körper ausgeführt zu sein, so wie augenscheinlich auch die Parteen des langen prächtigen Bartes über das Gewand gelegt sind. In der ganzen Gewandung zeigt sich dasselbe feine, leichte Verständniss wie im Nackten. Alles lässt hier ein Werk von seltenstem Kunstverdienst erkennen. Doch ist der Eindruck desselben ein anderer als der der römischen Statue, soweit ich wenigstens im Stande bin, mir die letzere in Erinnerung zurückzurufen. [...] Was ich nun über den Ursprung der Terracottafigur andeuten möchte, ist hierin bereits ausgesprochen. Es will mir nicht ganz glaublich bedünken, dass ein Künstler *nach* Michelangelo die Marmorstatue in diesem kleinen Werke nachgebildet habe und dabei – in den Zeiten einer mehr und mehr manieristischen bildnerischen Behandlungsweise – dennoch vermögend gewesen sei, den ganzen Charakter der Statue auf eine jugendlichere, zartere Weise des Gefühles und der Anschauung zurückzuführen, sie in eine Erscheinung umzusetzen, die ein ungleich primitiveres Gepräge hat. Ich kann in der That nur annehmen, dass dies eine Originalskizze von Michelangelo's eigener Hand ist, die hernach in der grossen Ausführung in Marmor jedes mächtigere und gewaltsamer Gepräge, jene derbere und mehr schlagende Wirkung erhalten hat.¹²

Während also Kugler über seine eigenen künstlerischen Fähigkeiten und über die Leistungen kunsthistorischer Buchillustration reflektiert, schaut er auf jene kleine Terracottastatue des Mose und entwirft eine ganz eigene Geschichte der Wanderschaft eines bestimmten Kunstwerks. Was sich auf den ersten Blick als eine mehr oder weniger wertlose Replik präsentiert, wird zu einem Bozzetto umgedeutet. Mit der Begründung, dass es im Stylcharakter gerade nicht der ausgeführten Marmorstatue entspricht, sondern vielmehr eine feinere Ausprägung hat, die den Skizzen

¹²Kugler, 1853–1854, S. VIII.

zur Malerei Michelangelos analog sind. Der Kunsthistoriker spielt in seinem kurzen Vorwort virtuos auf der Klaviatur der Medien und Formen. Die Formen wandern dabei von Medium zu Medium, von der Skulptur zur Plastik (und zurück), von der Malerei, der Architektur, der Skulptur zur Chalkotypie von der Buchmalerei zum Buchdruck.

Was dabei gewahrt werden muss ist das »Stylverhältniss«. Eine Abweichung von diesem Stilverhältnis kann aber – beim Moses gesehen – sogar dazu führen, dass eine Replik zum Bozzetto wird, dass also eine künstlerische Leistung eigener Art in der Weise zum Tragen kommt, dass das Verhältnis von Original und Kopie umgekehrt werden kann. Dies alles vollzieht sich aber rein im Sichtbaren. Kuglers Urteil ist in keinem Fall von urkundlichen Studien gedeckt. Der kunsthistorische Text ist somit das Medium, durch das die Einheit des Mannigfaltigen der Bilder und Abbildungen der Vorzeichnungen und Ausführungen der an- und abwesenden Denkmäler zur Darstellung kommt, ja sich allererst konstituiert. Es ist einmal mehr der begleitende Text, der den Bildern Prägnanz, Evidenz und Selbstidentität verleiht und der sich zugleich als Medium dieser Evidenz zu verbergen trachtet, während die Generierung von Anschaulichkeit, ja sogar von kunsthistorischen Erkenntnissen dem Bild selbst zugerechnet werden: Die Studien werden mit dem Zeichenstift gemacht, Kunstgeschichte definiert sich damit als eine Wissenschaft, die ihre Objekte dadurch konstituiert, dass sie Abbilder schafft, die aussagekräftiger sind als die Urbilder. Sie versteht sich selbst als eine bildproduzierende Wissenschaft. Dabei ist für Kugler der künstlerische Wert dieser Bildproduktion zweitrangig, solange das »Stylverhältniss« gewahrt wird. Dieses zu wahren ist jedoch selbst ein künstlerischer Akt – wenn auch nicht handwerklich, so doch rezeptiv. Kugler kann daher nicht, oder noch nicht, für eine technische Reproduktion votieren, die etwa die Subjektivität auszuschalten trachtet.

Illustrierte Neuauflagen nach 1856 – Modifikationen und Kontinuitäten

Kuglers dritte Auflage des *Handbuchs der Kunstgeschichte*

Während Kugler in seinen *Kleinen Schriften und Studien* auch einen Rückblick auf seine früheren Texte vollzieht und seinem Publikum die eigenhändigen Zeichnungen nicht vorenthalten möchte, ist die dritte Auflage des *Handbuchs der Kunstgeschichte*,¹³ die von 1856–1859 erscheint, eine Neubearbeitung des Standardwerkes, das nun in drei Bänden als vollwertiges »illustriertes Kunstbuch« erscheint. Die zweite Auflage

¹³Kugler, 1856–1859.

von 1848 hatte Jacob Burckhardt bearbeitet. Er hatte das kuglersche System intakt gelassen und lediglich dort, wo neue Literatur vorlag, diese eingearbeitet. Burckhardt selbst schätzt, dass diese Veränderungen in etwa ein Zehntel des Gesamtwerks betroffen haben dürften.¹⁴ Burckhardt arbeitete bei dieser Gelegenheit auch Verweise auf die Abbildungen im seit 1845 erscheinenden Bilderatlas *Denkmäler der Kunst* ein, der von Anfang an als Bildsupplement zu Kuglers Handbuch konzipiert war.¹⁵ Insbesondere an der dritten Auflage des kuglerschen Handbuchs und an der zweiten Auflage der ersten Bände von Schnaases *Geschichte der bildenden Künste*, die ab 1866 illustriert erscheint,¹⁶ lassen sich die Veränderungen kunsthistorischen Schreibens in diesem Medium beobachten, ging es hier doch darum, dem bereits bestehenden und für ein nicht-illustriertes Buch konzipierten Text den neuen Gegebenheiten anzupassen.

Kuglers Umarbeitung seines Handbuches betrifft allerdings nicht nur die Illustrationen. Auch sein gesamtes systematisches Raster wird neu ausgerichtet und schematisiert. Statt wie in der Erstauflage die Kunst eines bestimmten Volkes auf der ersten Gliederungsebene nach Gattungen zu unterscheiden, die dann in der zweiten Gliederungsebene periodisiert werden, geht er nun konsequent den umgekehrten Weg. Die Perioden bilden die erste Ebene, die Gattungen die Zweite. Mit dieser Methode lässt sich der jeweilige allgemeine Teil deutlicher auf eine bestimmte historische Situation beziehen. Die Doppelstrategie aus allgemeiner Charakteristik und ›Hindeutungen auf das Einzelne‹ wird damit gestrafft. Die Vorherrschaft der einzelnen Perioden entspreche, so Kugler, »der allgemeinen geschichtlichen Anschauung«.¹⁷ Die Umarbeitungen gingen so weit, dass Kugler feststellen musste, »die dritte Auflage des Handbuches [erscheine nun] als ein wesentlich neues Werk«.¹⁸

Zu Kuglers Lebzeiten ist lediglich der erste Band dieser dritten Auflage erschienen, jedoch darf angenommen werden, dass zumindest der erste Halbband des zweiten Bandes noch von ihm persönlich erarbeitet wurde. Den zweiten Halbband des zweiten Bandes dürften Wilhelm Lübke und Jacob Burckhardt besorgt haben. Dieser

¹⁴Kugler, 1848, S. VIII; zur Bearbeitung des kuglerschen Handbuchs durch Jacob Burckhardt s. Rehm, 1942, bes. S. 215–223. Rehm stellt hier die im Gegensatz zu Burckhardts höchst umfangreichen und stark in die Gesamtstruktur des Werkes eingehenden Umarbeitungen des *Handbuchs der Geschichte der Malerei* – Kugler, 1847 – sehr vorsichtige Aktualisierung des *Handbuchs der Kunstgeschichte* dar. Die Einfügung der Hinweise auf die Abbildungen in den *Denkmälern der Kunst* kommen jedoch nicht zur Sprache.

¹⁵Voit, 1845, Prospectus der Verlagsbuchhandlung; Kugler, 1842a, S. XVI.

¹⁶Schnaase, 1866–1879.

¹⁷Kugler, 1856–1859, Bd. 1, S. XI.

¹⁸Ebd., Bd. 1, S. XI.

ist daher auch bis auf wenige Ausnahmen nicht illustriert worden, ohne jedoch dass dafür eine besondere Begründung angeführt worden wäre. Lediglich in Bezug auf den Abschnitt zur Kunst der Gegenwart gibt der Verleger in einer Notiz zu verstehen, dass die Bearbeiter (Jacob Burckhardt und Wilhelm Lübke)¹⁹ sich nach Kuglers Tod nicht bereit fanden, auch dieses Kapitel zu überarbeiten. Es erschien daher im Wortlaut der zweiten Auflage.

Kuglers Umarbeitungen für die dritte Auflage stellen nicht nur eine oberflächliche Aktualisierung dar. Die Tatsache, dass nun ein Bilderatlas als Supplement vorlag²⁰ und dass die Möglichkeit gegeben war, darüber hinaus noch Illustrationen im Text einzuführen, bedeutete auch einen Druck auf den Text, der dieses Material zu berücksichtigen hatte. Die Illustrationen dienen »zur Veranschaulichung der Haupttypen der verschiedenen Epochen und Style der Kunst, nach Maassgabe des Erhaltenen [...]«. Es sind hiezu die besten und zuverlässigsten Quellen benutzt; Manches ist nach Photographien, Anderes nach den Originalen oder, bei Sculpturen, nach den Abgüssen von solchen gezeichnet.«²¹ Es geht grundsätzlich darum, Hauptsächliches und Typisches zu veranschaulichen. Als »Quelle« für diese Abbildungen, als Vorlagen also, dient das Original nur als einer unter vielen und nicht als der ausgezeichnetste Referenzpunkt. War noch bei Rumohr die Autopsie die unumstößliche Grundlage der kunsthistorischen Rede, wird nun bereits hier die Fotografie als das erste Medium genannt, über das sich zumindest der Reproduktionskünstler dem Kunstwerk zu nähern hat. Konzeptionell also hat sich an Kuglers Gebrauch seines audiovisuellen Archivs nichts geändert. Im ersten Halbband des zweiten Bandes findet sich eine Besonderheit, die so in vergleichbaren Schriften dieser Periode kaum zu finden ist. Hier wird minutiös bei jeder Abbildung nachgewiesen, aus welchem Kontext sie entnommen ist. In der Regel handelt es sich dabei aber um Nachstiche aus bereits publizierten Werken. Insbesondere im Bereich der mittelalterlichen Kunst sind zudem viele Klischees wiederverwendet worden, die auf Kuglers eigenhändige Chalkotypien für seine kleinen Schriften zurückgehen. Diese sind mit dem Kürzel »F. K.« oder mit »Franz Kugler« bezeichnet.

Im Vergleich mit anderen ab 1850 erschienenen Publikationen des Hauses Ebner & Seubert lässt sich zudem feststellen, dass Klischees für Abbildungen immer

¹⁹Vgl. Waetzoldt, 1921–1924, Bd. 2, S. 171.

²⁰»Die Illustrationen ergänzen sich im Uebrigen mit den Blättern des im gleichen Verlage erschienenen kunsthistorischen Atlases, den ›Denkmälern der Kunst‹ etc., deren Herausgabe von A. Voit und H. Merz begonnen und von E. Guhl und J. Caspar fortgesetzt wurde. Der Leser kann überall, neben den Illustrationen des Handbuchs, nur auf den umfassenden Inhalt des Atlases verwiesen werden.« – Kugler, 1856–1859, Bd. 1, S. XI.

²¹Ebd., Bd. 1, S. XI.



Abb. 14: Denkmäler der Kunst, Taf. 1

wieder neu eingesetzt wurden. So finden sich viele Abbildungen aus dieser dritten Auflage des kuglerschen Handbuchs bzw. auch aus den *Kleinen Schriften* schon 1860 wieder in Lübkes *Grundriss der Kunstgeschichte*²² und 1862 in Waagens *Handbuch der Geschichte der Malerei*,²³ aber auch in der zweiten Auflage von Schnaases *Geschichte der bildenden Künste*, die jedoch bei Julius Buddeus in Düsseldorf erschien.²⁴ Zuletzt hat Wilhelm Lübke Kuglers Zeichnungen noch in seinem 1890 erschienenen Prachtwerk *Geschichte der deutschen Kunst*²⁵ extensiv genutzt. Darauf wird im folgenden Kapitel zurückzukommen sein.

Im Vergleich mit den nicht-illustrierten Ausgaben des Handbuchs von 1842 und 1848 lassen sich einige Rückschlüsse auf die Funktion der Abbildungen im Zusam-

²²Lübke, 1860.

²³Waagen, 1862.

²⁴Schnaase, 1866–1879, Bd. 3, 1869, S. 638, Fig. 149. – Die Illustration zeigt einen Evangelisten aus dem Codex Aureus, der zuvor von Kugler in den *Kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 2, 1854, S. 338 und dann als Zugabe zum zweiten Band der dritten Auflage des *Handbuchs der Kunstgeschichte* (1859) publiziert wurde.

²⁵Lübke, 1890.

menspiel mit dem Text gewinnen. Bereits die erste Illustration des ersten Bandes zeigt, dass das Bild hier ganz konkret eine Textpassage ersetzen konnte und doch nicht zu einer Verknappung oder Vereindeutigung der Aussagen führt, wie es häufig behauptet wird.²⁶ Auf S. 5 der dritten Auflage behandelt Kulger die Steinkreise von Stonehenge. Analog, jedoch nicht wortgleich mit der ersten Auflage, beginnt Kugler mit der Einschätzung, dass sich hier bereits erste Zeichen einer »gesetzmässigeren Bearbeitung der Steine zu einer zwar noch rohen, länglich viereckigen Pfeilerform« zeigen. Es folgt ebenfalls analog zur ersten Auflage die Angabe der Durchmesser der einzelnen konzentrischen Kreise sowie der Höhe und Stärke der Steinstelen und wo ein verbindender Balken aufgesetzt wurde und wo nicht. In der ersten Auflage schließt Kugler mit dem Satz: »Gegenwärtig sind die Steine zum grossen Theil niedergeworfen oder zertrümmert; um die wundersame Ruine breitet sich ein ödes Feld hin.«²⁷ Der Satz findet sich identisch in der zweiten Auflage.²⁸ Hier allerdings hatte Burckhardt bereits einen Hinweis auf die Abbildungen 6 und 7 der ersten Tafel der *Denkmäler der Kunst* eingeschoben [Abb. 14]. Im Gegensatz zu den niedergeworfenen Steinen wird hier allerdings eine Rekonstruktion der Kreise gezeigt, die glatt behauen und mit intaktem Gebälk, als wären sie soeben erst aufgerichtet worden, dargestellt sind. Abbildung 7 zeigt einen rekonstruierten Grundriss mit Hilfslinien zur geometrischen Berechnung. Hier also, in der zweiten Auflage, bietet der Satz ein Korrektiv gegenüber der allzu sauberen Rekonstruktion in den *Denkmälern der Kunst* und informiert über den derzeitigen Zustand. In der dritten Auflage ist der Satz gestrichen. Stattdessen findet sich ein Holzstich, der eine Ansicht des ruinösen Zustandes zeigt [Abb. 15]. Mit wenigen Strichen ist die Ebene des Standortes angedeutet. Im Vordergrund links wurde versucht, mit einem detailreicher ausgeführten Grasbüschel eine Tiefenstaffelung zu erreichen. Rechts findet sich eine winzige Staffagefigur in moderner Tracht. Die Darstellung trägt die Bildunterschrift »Stonehenge im achtzehnten Jahrhundert«.²⁹ Der explizite, von Burckhardt eingeführte Hinweis auf die *Denkmäler der Kunst* ist dagegen, wie generell in der dritten Auflage, getilgt.

So ersetzt das Bild hier tatsächlich eine Beschreibung des zeitgenössischen Zustandes. Dass es sich um den zeitgenössischen Zustand handelt, wird über die Bildunterschrift kommuniziert. Statt direkt auf die Abbildungen im Atlas zu ver-

²⁶So etwa von Heinrich Merz über Anton Springer bis zu Herman Grimm, die immer neu eine Heilerwartung von Eindeutigkeit und Überwindung der kritischen Arbeit an Bild und Quellen erhoffen.

²⁷Kugler, 1842a, S. 9.

²⁸Kugler, 1848, S. 9.

²⁹Kugler, 1856–1859, Bd. 1, S. 5.



Abb. 15: Franz Kugler: *Handbuch der Kunstgeschichte*, 3. Aufl., 1856–1859, Bd. 1, 1856, S. 5

weisen, gilt auch hier der für das gesamte Werk formulierte Hinweis, dass »der Leser [...] nur auf den umfassenden Inhalt des Atlases verwiesen werden« kann.³⁰ Das Bild beschreibt also einen anderen Zustand des gleichen Objekts als den vom Text geschilderten, wobei die Identität nur über die um die Zeitangabe ergänzte Bildunterschrift konstruiert wird. Bild und Text arbeiten so gesehen gegeneinander, denn die Illustration scheitert schon aufgrund der gewählten Perspektive daran, überhaupt die konzentrischen Kreise zu zeigen. Stattdessen scheint die Staffagefigur eine wichtige Rolle zu übernehmen, weil sie einerseits gefühlsmäßig die Monumentalität der Stelen betont und so Kuglers im Text fixierte Maßangaben auf menschliche Verhältnisse abbildet, andererseits dient sie als Identifikationsfigur für den Leser, der – wie sie – auf die Ruinen der ersten »Denkmale« der Kunst blickt, auf die ersten noch roh aufgerichteten Merkzeichen des Menschen. Worum es also bei dieser Illustration nicht geht, ist Redundanz. Bewusst hat Kugler den Satz, der die dargestellte Situation in den vorherigen Auflagen beschrieb, gestrichen.

Dies trifft auf den gesamten Umgang Kuglers mit den Abbildungen zu. Er vermeidet konsequent sowohl deiktische Gesten innerhalb des Textes und hebt nur solche Eigenarten beschreibend hervor, die im Bild selbst nicht oder nicht eindeutig sichtbar sind, so z. B. die Tatsache, dass der *Sterbende Fechter* auf einem Schild liegt. Die Tatsache ist in der Erstauflage nicht erwähnt. Hier heisst es bloß: »Als Nachahmungen von solchen [d. i. Kampfszenen aus der Schule von Pergamon / FW], wie es scheint, sind einige erhaltene Statuen von namhafter Bedeutung zu nennen: der *sterbende Fechter* (ein Gallier) im capitolinischen Museum in Rom«³¹. Die dritte Auflage führt

³⁰Kugler, 1856–1859, Bd. 1, S. XI.

³¹Kugler, 1842a, S. 223.

aus: »Zwei erhaltene Sculpturen schliessen sich dem Kreise derartiger Darstellungen an: ein todtwunder Gallier auf seinem Schilde (der sogenannte sterbende Fechter) im kapitolinischen Museum zu Rom.«³² Umgekehrt tilgt Kugler bei der Beschreibung der Trajanssäule einen Halbsatz, in dem er die Figuren klagender Frauen für ihre Zartheit lobt. Der dargestellte Ausschnitt aus der Säule zeigt diese Frauen nicht.³³

Bei den beiden Halbbänden des zweiten Bandes der dritten Auflage von Kuglers Handbuch lässt sich schwer sagen, welche Entscheidungen etwa über Abbildungen tatsächlich auf Kugler zurückgehen. Obwohl die Bände dem Titelblatt nach erst 1859, also nach Kuglers Tod im März 1858 erschienen, wurden sie bereits ab 1858 und damit möglicherweise noch zu seinen Lebzeiten in Lieferungen herausgegeben. Die Wiedereinführung der Hinweise auf die *Denkmäler der Kunst* mag möglicherweise auf Jacob Burckhardts Initiative zurückgehen. Auch die Angabe der Quellen für die Nachstiche sind vermutlich eine fremde Zutat. Auch hier jedoch laufen Text und Bild nebeneinander her – im Buch wie im Atlas. S. 348 in Bd. 2.1 zeigt die Rose des Straßburger Münsters [Abb. 16]. Die Abbildung ist so eingeschaltet, dass sie genau zwischen die Worte »strahlendes« und »Masswerk« tritt, die sich tatsächlich auf die Fensterrose beziehen. Kugler verzichtet aber auch hier auf eine Beschreibung etwa des Aufbaus zugunsten einer Charakterisierung des Fensters: »Das Rosenfenster des Mittelbaues hat ein strahlendes Masswerk, in seiner Art von höchst vollendetem Reize.«

Kuglers Text enthält sich daher jeder Versuchung zur Ekphrasis oder des genaueren Eingehens auf das Einzelne. Die Abbildungen gelten dabei immer als eine Zutat zum Text, die im Text selbst nicht eingeholt werden soll, sondern die quer zum Text steht und diesen nicht nur um Anschaulichkeit, sondern auch um Komplexität bereichert. Dabei macht sich einmal mehr die Heterogenität der Abbildungen bemerkbar. Kuglers eigene Chalkotypen und Nachstiche aus den unterschiedlichsten Kontexten lassen das Medium des Bildes im Buch zu einem Spiegel der Darstellungsmöglichkeiten geraten. Kugler selbst bemerkte im Vorwort, dass »der Verleger den Vorrath seiner für anderweitige Zwecke gefertigten Illustrationen zur Disposition« stellte. Und er fährt fort: »auch glaubte ich namentlich von meinen eignen chalkotypischen Radrungen in meinen »kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte« wiederholt Gebrauch machen zu dürfen. So hat das Buch allerdings eine einigermaassen bunte und wechselnde Ausstattung erhalten«. Es handele sich aber »um ein Studium, dem jede passliche Veranschaulichung des Vorgetragenen nur förderlich sein«

³²Kugler, 1856–1859, Bd. 1, S. 180f.

³³Kugler, 1842a, S. 313; Kugler, 1856–1859, Bd. 1, S. 216.

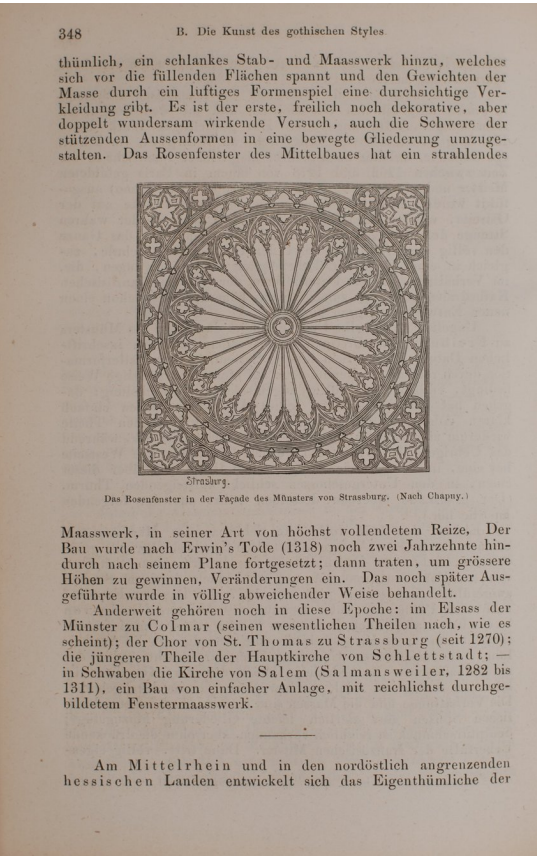


Abb. 16: Franz Kugler: *Handbuch der Kunstgeschichte*, 3. Aufl., 1856–1859, Bd. 2, 1859, S. 348

könne.³⁴ So finden sich etwa neben dem höchst zurückgenommenen Linienstich Kuglers und seinen manchmal etwas unbeholfenen Versuchen, Architektur plastisch und mit einem Kontrast aus Licht und Schatten darzustellen, virtuos ausgeführte Innenansichten von Gebäuden mit Staffagefiguren. Diese Architekturdarstellungen geben häufig die zeitgenössischen Zustände wieder, etwa Barockisierungen. Sie kontrastieren wiederum mit Architekturbildern, die streng konstruktiv verfahren, etwa aus Lübkes *Die mittelalterliche Kunst in Westfalen* oder aus den Werken Viollet-le-Ducs.

Schnaases zweite Auflage der *Geschichte der bildenden Künste*

Carl Schnaase misst seiner zweiten Auflage der *Geschichte der bildenden Künste* zwei Verbesserungen zu: »Ausser dem Vorzuge grösserer, und dem heutigen Standpunkte der Wissenschaft entsprechender materieller Vollständigkeit hat die zweite auch den der ersten voraus, dass sie mit zahlreichen, wie wir hoffen, zu Erklärung genügenden

³⁴Kugler, 1856–1859, Bd. 2.1, S. III–IV.

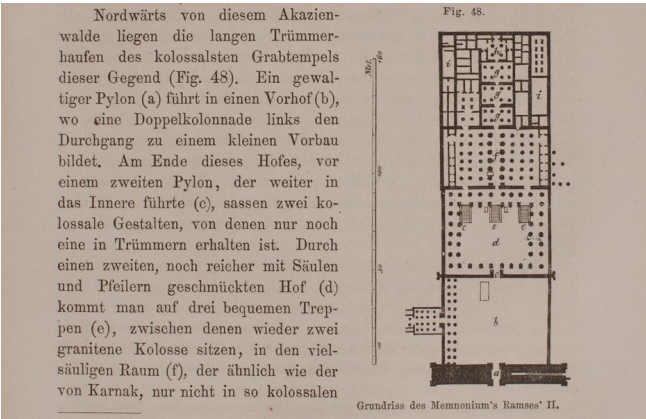


Abb. 17: Carl Schnaase: *Geschichte der bildenden Künste*, 2. Aufl., Bd. 1, 1866, S. 291

Illustrationen versehen ist.« Wie bereits angedeutet, versteht er die letzteren, die erst nach einer »grösseren Ausbildung des Holzschnittes« möglich wurden, als eine »nützliche Zierde«.³⁵ Schnaases Text der ersten beiden Bände ist dabei im Gegensatz zu Kuglers dritter Auflage des *Handbuchs der Kunstgeschichte* nahezu unverändert geblieben. Jedoch sind Verweise auf die Abbildungen in Klammern eingeschoben. So behält Schnaase z. B. die Gliederung seines Ägypten-Kapitels bei: Zuerst wird der Charakter von Land und Leuten zu fassen gesucht, dann die Geschichte, dann die »Geographische Übersicht der Monumente«, schließlich das oben ausführlich besprochene emphatische Stil-Kapitel. Letzteres bleibt zumindest auf den ersten Seiten, die die Pyramiden behandeln, unillustriert. Als wolle Schnaase sich hier ganz auf die Kraft seines Wortes verlassen, streut er die wenigen Abbildungen in die geografische Übersicht ein. Gerade bei den Pyramiden verzichtet er allerdings auf große Gesamtansichten, sondern beschränkt sich auf konstruktive Zeichnungen von Grund- und Aufrissen bzw. Durchschnitten. Der Text bleibt bis auf wenige Stellen unangetastet, wird jedoch hier und da um einige Absätze erweitert.³⁶ Die Einfügung der Abbildungen gelingt ihm so weit, dass er die Beschreibung des Memnoniums Ramses II. fast wörtlich übernehmen kann und lediglich eingeklammerte Kleinbuchstaben hinter den einzelnen Bauabschnitten einfügt, um sie genau auf die so bezeichneten Stellen im neben dem Text abgebildeten Grundriss zu beziehen [Abb. 17].

So werden die Abbildungen zumindest in Bd. 1 in das bestehende Raster des Textes einsortiert. Jedoch werden sie – anders als bei Kugler – konkret vom Text adressiert.

³⁵Schnaase, 1866–1879, Bd. 1, 1866, S. VII.

³⁶Ebd., Bd. 1, 1866, z. B. S. 297f. über die Grotten von Beni Hasan, die in der ersten Auflage nicht zur Sprache kamen.

Dies hat zuallererst mit Schnaases Interesse zu tun, sein Bild der Kunstgeschichte in einer Weise zu vermitteln, die eine überwältigende Schau des Erzählers mit dem Leser teilen möchte.³⁷ Die Abbildungen fügen sich dabei scheinbar nahtlos in den Text ein, als hätten sie Schnaase schon beim Schreiben der Erstauflage so vorgelegen. Und doch verzichtet er an strategischen Stellen ganz auf die Unterstützung durch das Medium Bild, wie etwa bei den charakterisierenden und besonders ekphrastischen Passagen.

Stärkere Umarbeitungen als noch die ersten beiden Bände haben in den Bänden der *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter* stattgefunden. Schnaase bemerkt in einem eingefügten Vorwort zu Bd. 3: »Seine wichtigsten Abschnitte sind fast eine neue Arbeit und der Inhalt des Ganzen ist fast auf das Doppelte der ersten Auflage gestiegen.«³⁸ Die Vergrößerung dieses Bandes ist tatsächlich nicht allein den Illustrationen geschuldet, für deren Herstellung Schnaase dem Verleger Julius Buddeus ausdrücklich dankt.³⁹ Statt allerdings mit dem Pfund dieser Illustration seines Werkes zu wuchern, bemerkt er auf die Stärke des Buches bezogen:

Diese Erweiterung des Umfanges ist keinesweges erfreulich, durchaus nicht geeignet, die Zahl der Leser zu vermehren und dem Verfasser Gunst und Popularität zu verschaffen, besonders da es sich in diesem Bande nicht von Kunstleistungen ersten Ranges, sondern von Anfängen und Uebergängen handelt. Allein sie war unerlässlich, wenn auch dieser Band den Ansprüchen der heutigen Wissenschaft genügen und den darauf folgenden Bänden die wünschenswerthe Grundlage geben sollte.⁴⁰

Tatsächlich hat Schnaase viel aktuelle Literatur einfließen lassen. Die Erweiterung ist aber nicht nur in den seit 1844 angewachsenen Spezialuntersuchungen begründet, die es zu berücksichtigen galt, sondern es wird auch die bereits im Vorwort zu Bd. 4.2 der ersten Auflage anklingende Wende in Bezug auf die Kunstgeschichte des Mittelalters nun für den dritten Band vollzogen. Danach war es aufgrund der mangelnden Einheitlichkeit der Kunst wichtig, eine breitere Behandlung einzelner Denkmäler zu erreichen. Wie oben (S. 120) dargestellt, waren es aber auch die zunehmenden Abbildungen, die ein solches vermehrtes Eingehen auf Einzelnes erforderten und Schnaase von seinem ursprünglichen Plan, »den Gesichtspunkt der inneren geistigen Beziehungen fest zu halten« und »[s]ich auf die Hauptgestalten [zu] beschränken,

³⁷Vgl. oben S. 97.

³⁸Schnaase, 1866–1879, Bd. 3, 1869.

³⁹Ebd., Bd. 3, 1869, S. VII.

⁴⁰Ebd., Bd. 3, 1869, S.

aus welchen mit Sicherheit zu schliessen, die Verbindung mit andern Elementen des Völkerlebens leichter zu erkennen war«,⁴¹ abbrachte. Gerade in den von Schnaase als Übergangsepoche zu jenem »eigentlichen Mittelalter« charakterisierten Zeiträumen sah er aber noch eine weitere Begründung für seine Kursänderung:

Minder vollkommene Kunstwerke werden einem entfernten Zeitalter nicht durch bloss äussere Betrachtung verständlich, sondern nur durch Eindringen in ihre Motive. Man kann dem vulgären Sprachgebrauche, der die Nichtbeachtung der Kunstwerke mancher Epochen damit entschuldigt, dass sie nur »historisch«, nicht wegen ihrer Schönheit merkwürdig seien, eine gewisse Berechtigung zugestehen. Aber auch in diesen Epochen sind die Elemente der Schönheit vorhanden, nur nicht in voller Ausbildung, und die Kunstgeschichte darf um so weniger darauf verzichten, die Motive, welche diese unvollkommene Haltung bedingten, zu erforschen, als dieselben Motive auch in den Epochen reiferer Kunstleistung zum Grunde liegen und ihr in jenen Anfängen gewonnenes Verständniss diesen zu Gute kommt.⁴²

Umso mehr also als das »eigentliche Mittelalter« sieht Schnaase nun, dass die Übergangsepochen eine detailliertere Behandlung erfordern. Neben diesen vom Material ausgehenden strategischen Justierungen spielt aber auch die technische Verfeinerung der Reproduktionsmedien eine Rolle, wenn »besonders die zahlreichen Publicationen, welche durch die Hülfe moderner Technik die Originalien mit einer bisher unerreichten Treue und Genauigkeit darstellen und so durch vergleichende Uebersicht dieses ganzen Schatzes mannigfacher Kunstwerke neue Einsichten gaben, die auch neuen Ausdruck forderten.«⁴³

In Schnaases Behandlung der Hagia Sophia schlägt sich diese Forderung direkt nieder. So ist der in der ersten Auflage abgedruckte Grundriss [Abb. 2, S. 110] in der zweiten Auflage gegen einen deutlich größeren und ausführlicheren ausgetauscht worden. Zugleich sind großformatige und deshalb gestürzte Darstellungen des Außenbaus und eines Längsschnitts zu finden [Abb. 18]. Die Beschreibung ist deutlich erweitert, und obwohl wesentliche Textabschnitte der ersten Auflage wiederverwendet wurden, erscheint die Würdigung des Baus in einem deutlich positiveren Licht. Statt auf die dunkle und unüberschaubar komplizierte räumliche Anlage abzuheben, stellt Schnaase das Bausystem als klar und deutlich aus den architektonischen Aufga-

⁴¹Schnaase, 1843–1879, Bd. 1, 1843, S. X–XI.

⁴²Schnaase, 1866–1879, Bd. 3, 1869, S. VI–VII.

⁴³Ebd., Bd. 3, 1869, S. VI.

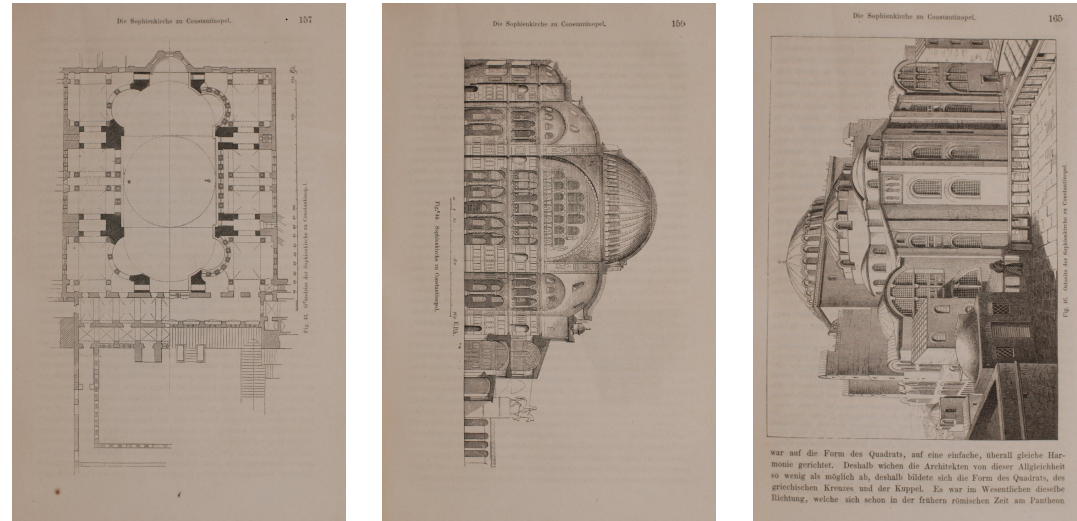


Abb. 18: Carl Schnaase: *Geschichte der bildenden Künste*, 2. Aufl., Bd. 3, 1869, S. 157, 159 u. 165

ben entwickelt heraus. Er betont die Großartigkeit des Innenraums und argumentiert dabei vor allem aufgrund der Ausbildung der Kuppel, die nicht nur eine technische Meisterleistung darstelle, sondern mit der auch eine überzeugende Verbindung von Basilikal- und Zentralbau gelungen sei. Damit – und dies ist sicherlich auch den neu hinzugefügten Illustrationen geschuldet – fällt auch der Vergleich mit S. Marco in Venedig fort. Schnaase hatte sich zuvor darauf konzentriert, den Raumeindruck, den er rein sprachlich nicht überzeugend genug über dem kleinen abgebildeten Grundriss aufspannen konnte, über einen Vergleich mit dem Eindruck von S. Marco zu liefern. Es scheint, als habe er diesen Umweg angesichts der Abbildungen nicht mehr für nötig befunden. Die Illustration dieser zweiten Auflage ist – dies lässt sich mit einiger Sicherheit vermuten – in Abstimmung mit Schnaase selbst geschehen. Dabei wurden offenbar umfänglich fremde Klischees eingekauft.

Die illustrierte Kunstgeschichte bei Wilhelm Lübke

Die ›illustrierte Kunstgeschichte‹ hat ihren Meister in Wilhelm Lübke gefunden, zumindest was Auflagenzahlen angeht. Kein deutscher Kunsthistoriker ist im 19. Jahrhundert derartig produktiv gewesen und hat derartig viele Überblickswerke publiziert. Mit Theodor Fontane reiste er durch die Mark Brandenburg⁴⁴ und war bestens mit Kugler, Burckhardt und anderen Mitgliedern des Berliner Kreises be-

⁴⁴Lübke, 1891, S. 326–330.

kannt. Er bearbeitete Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* in dessen vierter Auflage⁴⁵ nach dessen Tod und brachte auch das hinterlassene Manuskript des letzten Bandes von Schnaases *Geschichte der bildenden Künste*, die *Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert*, posthum und mit einer intellektuellen Biografie Schnaases versehen zur Publikation.⁴⁶ Es ist bemerkt worden, dass die Forschung nicht Lübkes Passion war. Vielmehr wird er in der Fachgeschichte als der Sammler und Popularisierer der noch jungen kunsthistorischen Disziplin gesehen, der das aufstrebende Bürgertum mit kompakten und leicht verständlichen Kompendien zur bildenden Kunst versorgte.⁴⁷ Sein Adressat sind ›die Gebildeten‹, also diejenige Bevölkerungsgruppe, die sich als Mitte des Volkes verstand und aus Abgrenzungsbewegungen sowohl nach unten gegen die Ungebildeten als auch nach oben zu den Gelehrten hervorging.⁴⁸ Er hatte zudem den zweifelhaften Ruf nicht nur eines Viel-, sondern auch eines Schnellschreibers.⁴⁹ Lübke ist denn auch in keiner der Anthologien und Übersichtsdarstellungen zur Disziplingeschichte eingehend behandelt. Waetzoldt widmet ihm kein eigenes Kapitel und erwähnt ihn nur als den Bearbeiter des kuglerschen Handbuchs, als Mitglied des Berliner Kreises um Friedrich Eggers, Carl Schnaase und Franz Kugler sowie als Autor »populärer Nachschlagebücher«.⁵⁰ Wie Kultermann⁵¹ verzichtet Dilly⁵² ebenfalls auf die eingehende Beschäftigung mit Lübke. Auch zu den *Klassikern der Kunstgeschichte*⁵³ wird Lübke ebensowenig gezählt, wie er in die kommentierte Anthologie zur *Kunstgeschichte 1750–1900*⁵⁴ aufgenommen wird. Einzig Hubert Locher und Dan Karlholm befassen sich mit seiner Rolle als bekanntem Popularisierer der Kunstgeschichte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.⁵⁵ Letzterer weist be-

⁴⁵Kugler, 1861.

⁴⁶Schnaase, 1879. Darin enthalten: *Carl Schnaase. Biographische Skizze von Wilhelm Lübke*, S. XVII–LXXXIV.

⁴⁷Meier, 1985, s. auch Schlink, 1992.

⁴⁸»Der Begriff der ›Gebildeten‹ ist [...] allein ein Produkt des Diskurses, der seit der Mitte des 18. Jahrhunderts erkennbar entsteht und seit den 1840er Jahren aus der Ehe von Ethik und Ästhetik jene ›ästhetische Sitlichkeit‹ gebären möchte, die dann den ›gesunden‹ Kern der Nation ausmachen soll. Der Zugang zu dieser »Gruppe« wird zwar durch Berufszugehörigkeit nahegelegt, aber in keiner Weise von ihr reguliert. Die Abgrenzung zu den ›Ungebildeten‹ und auch zu den ›Gelehrten‹ ist daher zunächst ein diskursiver und erst dann ein sozialer Tatbestand.« – Fohrmann, 1989, S. 181f.

⁴⁹Meier, 1985, S. 152 u. 160f.

⁵⁰Waetzoldt, 1921–1924, Bd. 2, hier S. 78.

⁵¹Kultermann, 1996.

⁵²Dilly, 1979.

⁵³Pfisterer, 2007–2008.

⁵⁴Prange, 2007b.

⁵⁵Vgl. Meier, 1985; Locher, 2001b, S. 278–282; Karlholm, 2004, S. 29f.; Karlholm, 1996.

sonders darauf hin, dass Handbuchautoren bereits im 19. Jahrhundert mit einiger Grundsätzlichkeit als wissenschaftliche Leichtgewichte galten.⁵⁶

Popularisierung und Heimat – Schriften bis 1853

Die Skepsis gegenüber Lübke ist durchaus berechtigt, ist er doch gemessen am Umfang seiner Publikationen kaum mit eigenen Forschungsleistungen hervorgetreten. Er hatte 1852 mit einer 34 Seiten und zwei lithografische Tafeln umfassenden *Vorschule zur Geschichte der Kirchenbaukunst des Mittelalters* debütiert, von der noch im gleichen Jahr eine zweite Auflage gedruckt wurde, die bereits 50 Seiten und drei Tafeln enthielt.⁵⁷ Diese Schrift ist bereits voll im Sinne einer Popularisierung der laufenden kunsthistorischen Forschung vor dem Hintergrund einer wachsenden Begeisterung für das Mittelalter Mitte des 19. Jahrhunderts geschrieben. Lübke beruft sich klar auf den 1850 erschienenen ersten Halbband des vierten Bandes der *Geschichte der bildenden Künste* von Carl Schnaase, der das »eigentliche Mittelalter« behandelte.⁵⁸

Der Zweck dieser Blätter ist, die *nothwendigen Grundbegriffe*, die *materiellen Elemente* des christlichen Kirchenbaues durch Schrift und Bild klar zu machen und so den vielen gebildeten, dieser Sache aber unkundigen Laien ein möglichst vollständiges Tirocinium in die Hand zu geben, aus welchem sie Belehrung über die *Bestandteile des Bauwerkes* wie über die *technischen Benennungen derselben* schöpfen können. [...] Wir glauben durch Lösung dieser Aufgabe dem Studium kirchlicher Baukunst ein nicht unwesentliches Förderungsmittel zu bieten, um so mehr, da es bis jetzt an solchem Leitfaden gänzlich gefehlt hat, und die Freunde mittelalterlicher Architektur vielfach vom Eindringen in die Lehrbücher abgeschreckt werden durch die Masse der als bekannt vorausgesetzten technischen Bezeichnungen, die gleichwohl dem Laien in den meisten Fällen nicht geläufig zu sein pflegen.⁵⁹

⁵⁶Karlholm stützt sich dabei auf Argumentationen Alois Riegels, der – allerdings erst 1898 – von den »Verfassern der Handbücher« schrieb, »auf die man gerne mit einiger Geringschätzung herabsah, auch wenn sie nicht bloss ihre spezialforschenden Kollegen ausschrieben«. – Riegel, 1995, S. 5f.

⁵⁷Lübke, 1852. – Dieses Werk erschien bis zur dritten Auflage mit geringen Veränderungen bei Krüger in Dortmund. Die vierte Auflage, die 1858 bei Graul in Leipzig erscheint, ist bereits mit 50 Holzstichen illustriert. Ab der fünften Auflage (1866) wird sie von E. A. Seemann verlegt und heisst nun *Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst des deutschen Mittelalters*. Die siebente und letzte Auflage der Schrift erscheint dort 1873 mit 271 Seiten und 226 Holzstichillustrationen.

⁵⁸Ebd., S. 1.; Schnaase, 1843–1879, Bd. 4.1, 1850: Das eigentliche Mittelalter.

⁵⁹Lübke, 1852, S. 1f.

Die Strategie ist eine Übersetzung der Fachtermini in auch dem Laien verständliche Sprache, die von der Zugabe von Abbildungen unterstützt wird. Dies ist eine typische Form von Wissenschaftspopularisierung, bei der es darum geht, die disziplininternen Diskurse in allgemeinverständliche Rede für »den gemeinen Mann« zu überführen. Lübke berichtet in seinen Lebenserinnerungen, es sei ihm insbesondere daran gelegen gewesen, die »vollständige Unkenntniss« der Dorfpfarrer über die von ihnen verwalteten Kirchenschätze zu beheben und »diesen Männern in erster Linie ein Licht aufzustecken«.⁶⁰ Das Rüstzeug zur Vorbereitung auf die Lektüre der explizit im Vorwort erwähnten Werke von Kugler und Schnaase soll dabei geliefert werden. Der Band ist dementsprechend typisierend aufgebaut und beruft sich kaum auf konkrete Bauwerke. Dies ist – neben Försters zehn Jahre später erscheinenden *Vorschule der Kunstgeschichte*⁶¹ und dem von der Schuldirektorin J. Kuß verfassten und von Lübke mit einem Vorwort versehenen *Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte, der Baukunst, Bildnerei, Malerei und Musik*⁶² – eines der wenigen Bücher, die im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts erschienen und auf diese Weise eine Übersetzungsleistung eines als Arkanwissen verstandenen Diskurses der Kunstgeschichte anstrebten. Lübkes Popularisierungsstrategien ab 1860 haben sich einer anderen Strategie verschrieben und verstehen sich vielmehr als ein Auszug aus dem Auszug, ein Kanon des Kanons, bei dem die Fachbegrifflichkeiten im Wechselspiel zwischen Typisierung und Einzelobjekt miterklärt werden.

Wenn Lübke sich auch ansonsten vornehmlich der Popularisierung verschrieben hatte, legte er dennoch eine Dissertation vor, die konkrete Einzelforschung zu leisten versprach.⁶³ Der gebürtige Dortmunder schrieb ein Corpuswerk über *Die mittelalterliche Kunst Westfalens. Nach den vorhandenen Denkmälern dargestellt*,⁶⁴ das er Franz Kugler und Carl Schnaase widmete. Bereits im Vorwort weist Lübke einerseits darauf hin, dass er alle Denkmäler nicht nur selbst bereist, sondern auch selbst »geometrisch aufgenommen«⁶⁵ habe. Das Buch selbst ist unillustriert, jedoch wird es von einem aufwändigen lithografierten Bildatlas mit 30 Tafeln begleitet, von denen Lübke die meisten selbst, einige mit seinem Bruder, gezeichnet hat.⁶⁶ Die konstruktiven Grund- und Aufrisse sind nicht nur als Bestimmungen von formalen

⁶⁰Lübke, 1891, S. 176.

⁶¹Förster, 1862.

⁶²Leitfaden, 1868.

⁶³Siehe Niehr, 2005, S. 121.

⁶⁴Lübke, 1853.

⁶⁵Ebd., S. VII.

⁶⁶Die Signaturen unter den jeweiligen Tafeln variieren: »gez. von W. Lübke«, »Aufgen. u. gez. von W. Lübke«, »gez. v. A. Lübke«, »Aufgen. von W. Lübke, gez. von A. Lübke«. Vgl. auch Lübke, 1891, S. 170f.

und maßstäblichen Gegebenheiten lesbar, Lübke hat ihnen zugleich eine visuelle Codierung für die Datierung bzw. Epochenzuordnung eingeschrieben:

Bei Benutzung der Tafeln wolle man beachten, dass die verschiedene Schraffirung den verschiedenen Baustylen entspricht. Die einfache Schraffirung von der Linken zur Rechten herauf bezeichnet romanischen, dieselbe Richtung in dichter Strichlage Uebergangs-, die Schraffirung von der Rechten zur Linken herauf in hellerer Lage den gothischen Styl des XIII. und XIV., dieselbe in dunklerer Lage den gothischen Styl des XV. und XVI. Jahrh. Auch in den Massstäben habe ich nach Möglichkeit durch das ganze Werk dieselbe Grösse beibehalten.⁶⁷

Lübke publiziert damit originär neues Material in einer maßstabgetreuen Systematik, die die Größenrelationen der unterschiedlichen Bauten auf einen Blick erfahrbar machen möchte. Zudem ist an den Bildern selbst Stiltypus und Datierung und damit auch eine im Bild kondensierte Baugeschichte ablesbar. Lübke versucht also, dem Bildatlas so viel Information wie möglich einzuverleiben. Sein Text wartet dagegen mit historischen und volkscharakterkundlichen Betrachtungen auf, die in ihrer Gliederungssystematik stark an die *Geschichte der bildenden Künste* Schnaases, aber auch an Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* erinnern. So schaltet er eine Einleitung vor, in der er neben einem »geschichtlichen Entwicklungsgang des Landes« eine »Charakteristik der westfälischen Kunst« verspricht, welche wiederum in ein einleitendes Kapitel sowie eines zur Architektur und eines zur bildenden Kunst unterteilt ist. Erst dann wird mit den großen Kapiteln zur Architektur und zur bildenden Kunst auf die einzelnen Denkmäler eingegangen. Es ist also bereits von der Gliederung her die Frage aufgeworfen, ob das Buch hält, was der Titel verspricht, nämlich eine Darstellung der mittelalterlichen Kunst Westfalens nach den Denkmälern und nicht eine Darstellung des Charakters der westfälischen Kunst durch die Denkmäler. Dieser Charakter wird dabei in eine bildbezogene Medientheorie eingespannt:

Haben wir im vorhergehenden Abschnitt den Rahmen zu geben versucht, in welchen sich das Bild der westfälischen Kunstentwicklung hineinzeichnet, so kommt es nun darauf an, die einzelnen Züge des Gemäldes zu entwerfen, die charakteristischen Merkmale festzustellen, welche das von verwandten Kunstrichtungen Unterscheidende ausmachen. Zunächst haben wir die Physiognomie des Landes selbst aufzufassen, denn was dem

⁶⁷Lübke, 1853, S. XI.

einzelnen Menschen der Körper ist einem Volke das Land, welches es bewohnt. Durch die Beschaffenheit desselben wird geistige Entwicklung bedingt, gefördert oder gehemmt; in ihm findet der Volksgeist ebenso wohl seine Schranken wie auch das Medium, durch welches er in die sinnliche Erscheinung tritt. So ist auch die Kunst gleich dem Menschen, der sie pflegt, an den Boden gebunden.⁶⁸

Lübke operiert bereits hier mit der Metaphorik von Bild und Rahmen. Die Geschichte – äußere Geschichte wohlgemerkt – ist der Rahmen, in den hinein nun der Kunsthistoriker sein Gemälde zu entwerfen trachtet. Die Gliederung (einzelnen Züge) des Bildes wird nach Lübke durch eine politische Geografie offenbart. Sie ist das Medium, in dem sich der Volksgeist verkörpert. Ein hegelianisch klingender Jargon, verbindet sich mit einem in letzter Konsequenz auf Winckelmann zurückgehenden Geodeterminismus. Ansätze zu beidem mag Lübke durch Kugler und Schnaase, mit denen er in Berlin verkehrte, aufgeschnappt haben. Bei keinem seiner Vorläufer jedoch ist die metaphysische Konstruktion einer Letztbegründung des Volksgeistes, der sich im Medium der Landschaft verkörpert, mit derartig wenig theoretischem Aufwand eingeführt worden wie hier bei Lübke.⁶⁹ Dabei geht Lübke noch einen Schritt weiter und charakterisiert den westfälischen Volkscharakter als den eines Eigenbrötlers: »Jeder einzelne findet in der Isolierung von den übrigen die sicherste Garantie für seine Unabhängigkeit und Selbständigkeit. Jene altgermanische Scheu vor dem Zusammenwohnen in gemeinsamen Niederlassungen ist nirgends so stark ausgeprägt wie in Westfalen.«⁷⁰ Als Nachweis dient ihm die Verbreitung einzelner stehender Gehöfte im Münsterland und die Abwesenheit großer Verkehrsadern wie dem Rhein, die einen Austausch der Westfalen mit anderen Ländern verhindern. Dieser westfälische Volkscharakter lässt sich nun zum Prototyp des deutschen Volkscharakters umdeuten:

So tritt uns der Charakter des Volkes und des Landes als Prototyp deutschen Wesens entgegen; ja nirgends vielleicht erscheint dieses in so scharfer Ausprägung wie gerade hier. Daher spiegeln sich denn auch in Westfalens Kunst die Eigenthümlichkeiten deutscher Nationalität mit all ihren Vorzügen und Nachtheilen. Besonders wird dies erkannt, wenn man einen vergleichenden Blick auf die Bewohner des Rheinufer wirft. Dort der bewegliche, nach Aussen gewandte, äusserst empfängliche Geist,

⁶⁸Ebd., S. 25.

⁶⁹Vgl. o. S. 101 die deutlich komplexer gefasste Version bei Schnaase.

⁷⁰Ebd., S. 26.

in leichter Aufwallung schnell für Neues, Fremdes gewonnen, dieses so dann mit glänzender Begabung ergreifend und ins Leben hineinbildend. Hier der schwerfällige, dem Fremden abholde, nach innen gekehrte, in eigenem Wesen stark, tief, selbst hartnäckig wurzelnde Sinn, der minder leicht sich für ein ihm Zugetragenes begeistert, deshalb minder Glänzendes und Grosses vollführt, im Kleinen dagegen auf seinen eigenthümlichen Bahnen eine Welt mannichfaltig bewegten Lebens schafft. [...] Je mehr aber der Sinn eines Volkes nach Innen gerichtet ist, desto weniger wird er in seinen Aeusserungen zu Uebertreibungen hinneigen, desto mehr im Gegentheil eine besonnene, mehr nüchterne in Allem bescheidene und Maass haltende Richtung einschlagen. Wenn dies im allgemeinen schon von Deutschland im Gegensatz zu andern Nationen gilt; wenn namentlich die Werke altdeutscher Kunst weit entfernt sind von der zierlichen Pracht der italienischen, dem ritterlichen Glanz der französischen, der fast wunderlich grotesken Phantastik der englischen: so gilt dies wiederum am meisten vielleicht von der westfälischen Kunst. Mässig und bescheiden in Allem, weiss sie weniger durch jene fremden Eigenschaften weithin zu blenden, als vielmehr durch originelle Conceptionen, durch den schlichten Zauber grösserer Innerlichkeit den näher Forschenden zu fesseln.⁷¹

So wird eine Geschichte der westfälischen Kunst unversehens nicht nur interessant und anschlussfähig, sondern rückt direkt ins Zentrum des Projektes einer deutschen Kunstgeschichte, nicht zuletzt deshalb, weil Westfalen im Zentrum Deutschlands liegt. Die Unterscheidungen von französischer und englischer Kunst kopieren sich so gewissermaßen in ein innerdeutsches Phänomen der mentalitätsgeschichtlichen Unterscheidung von Rheinland und Westfalen. Was also als eine Spezialuntersuchung zur westfälischen Kunst auftritt, ist bereits der Nukleus einer Publikationstätigkeit, für die das Feld nicht groß genug sein konnte. Wolfgang Schenkluhn hat überzeugend dargelegt, wie stark Lübke sich bereits mit dieser ersten größeren Publikation ins Herz des Bildungsbürgertums geschrieben hat.⁷² Der Begriff der Hallenkirche, also einer mehrschiffigen Anlage mit gleich hohen Seiten- und Mittelschiffen, wobei der Obergaden entfällt, geht auf Lübke zurück und taucht erstmals in der *Mittelalterlichen Kunst in Westfalen* auf.⁷³ Seine Interpretation dieses Bautypus als typisch

⁷¹Lübke, 1853, S. 27.

⁷²Schenkluhn, 1989.

⁷³»Dies war die Entstehung von Kirchen mit drei gleich hohen Schiffen, die wir kurzweg Hallenkirchen nennen wollen.« – Lübke, 1853, S. 33.

deutsch und näherhin typisch westfälisch verband Lübke mit einer Erklärung, das aufstrebende, aus Kaufleuten bestehende Bürgertum habe mit den gleich hohen Schiffen das Symbol eines Raumes geschaffen, in dem alle Teile gleichmäßig ausgezeichnet seien: »An der Stelle der Mannichfaltigkeit der gewölbten Basilika war eine einfachere Anlage getreten«, schreibt Lübke in seiner *Geschichte der Architektur*, »selbst der dort vielfach abgestufte Wechsel der Beleuchtung war hier gemindert, so daß das Ganze weniger einen phantastievollen, ritterlichen, als verständig klaren, bürgerlichen Eindruck gewährte«.⁷⁴ Diese These schreibt sich bis heute fort und kann als einer der geschicktesten Schachzüge Lübkes gelten, sein Publikum für sich einzunehmen, indem er ihm das eigene Ideal im mittelalterlichen Gewand vorhielt.⁷⁵ Eine zweite publizistische Strategie war es, sich auf Themen zu kaprizieren, die zwar nicht kunsthistorisch breit bearbeitet waren, die aber schnell zu schreiben waren und in eine Marktlücke trafen. So verhält es sich insbesondere mit der *Geschichte der Renaissance in Frankreich* und der *Geschichte der Renaissance in Deutschland*.⁷⁶

Nach dem aus Atlas, Karte und unillustriertem Textbuch bestehenden Konstrukt von 1853 und der von lithografischen Tafeln ergänzten *Vorschule* von 1852 sind alle späteren Werke Lübkes illustriert, zunächst mit Holzstichen, später auch mit lichtreprografischen Verfahren, wie etwa die *Geschichte der deutschen Kunst* von 1890.⁷⁷ Insbesondere mit der *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*⁷⁸ nimmt Lübke für sich in Anspruch, den Typus des illustrierten Kunstbuchs erfunden zu haben.

Damals [d. i. 1855/FW] kannte man in Deutschland noch keine wissenschaftlichen Werke mit illustriertem Text: ein Zustand, den man sich heutzutage, wo es sogar illustrierte Literaturgeschichten, Musikgeschichten u. dergl. giebt, und wo man kaum noch ein nicht illustriertes Buch kaufen mag, schwerlich vorzustellen im Stande ist. Ich war der Erste, der auf den Gedanken kam, ein solches Werk mit Holzschnitten zu illustrieren.«⁷⁹

Zweifelloos ist Lübke das Verdienst zuzuerkennen, mit diesem Architekturhandbuch als erster ein »konsequent mit Abbildungen versehene[s] Überblickswerk«⁸⁰ vorgelegt zu haben. Anders als im Atlas zu Lübkes *Mittelalterlicher Kunst in Westfalen*

⁷⁴Lübke, 1855, S. 252.

⁷⁵Siehe Schenkluhn, 1989.

⁷⁶Lübke, 1868; Lübke, 1872.

⁷⁷Lübke, 1890.

⁷⁸Lübke, 1855.

⁷⁹Lübke, 1891, S. 180.

⁸⁰Niehr, 2005, S. 122.

waren die Abbildungen in der *Geschichte der Architektur* nicht aus einem Guss. Lübke verwendet hier zahlreiche Vorlagen, die kein einheitliches Bild der Publikation ergeben. Linienstiche, Grundrisse und Querschnitte lösen sich mit Innenansichten von Gebäuden und mit vedutenartigen Wiedergaben der Außenbauten ab, die jeweils auf illusionistische Wirkungen zielen. Nicht selten fransen diese ringsherum aus, so dass sie noch stärker den Eindruck erwecken, als werde die Fläche des bedruckten Papiers transparent für eine fingierte Räumlichkeit jenseits der Schriftebene. Diese Art der Illustration ist in mehrfacher Hinsicht neu, sie wird sich durchsetzen und findet sich wenig später – wie schon gesehen – auch in den Publikationen von Kugler und Schnaase wieder.

Exkurs: Bild im Text – Der Holzstich

Die ausschlaggebende Neuerung war die Verwendung des Holzstichs, den man zu Lübkes Zeit begrifflich kaum vom Holzschnitt abgrenzte,⁸¹ obwohl er auf einer neuen und verfeinerten Technik beruhte. Statt auf Langholz wird der Druckstock auf Hirnholz von besonders harten Holzarten wie Birne oder Buchsbaum mit Grabsticheln gestochen, statt mit einem Messer geschnitten. Dadurch erreichte man vor allem feinere Abstufungen von Grautönen. Der Holzstich, als Tonholzstich verstanden, näherte sich so in seinen Darstellungsmöglichkeiten dem Kupfer- oder Stahlstich an.⁸² Diese Vorzüge waren besonders bei englischen und französischen Holzstechern des frühen 19. Jahrhunderts zu bemerken. Was jedoch den buchtechnisch entscheidenden Vorteil ausmachte, war die Tatsache, dass es sich beim Holzstich um ein Hochdruckverfahren handelte, dass es also möglich wurde, Schriftsatz und Abbildung in einem Arbeitsgang zu drucken. Der aufwändige und teure zweistufige Druckvorgang, mit dem etwa Kupferstiche in einem eigenen Arbeitsgang nachträglich gedruckt werden mussten – wie beispielsweise in der Erstausgabe von Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* – war nun überholt.⁸³ Hinzu kam, dass die Druckstöcke für Holzstiche durch Abklatschverfahren und später verbessert durch Galvanisierung und durch die Papierstereotypie nahezu verlustfrei und beliebig häufig reproduziert werden konnten. Diese Reproduzierbarkeit war zudem ein notwendiges Erfordernis, wenn hohe Auflagen gedruckt werden sollten, weshalb sie auch zuerst in der

⁸¹Konsequent wird in den verschiedenen Paratexten von Holzschnitt-Illustrationen gesprochen, obwohl es sich in beinahe allen Fällen um Holzstiche handelt. Auch Franz Kugler verwendet in seiner Betrachtung der Technik durchgehend den alten Begriff. – Kugler, 1853–1854, Bd. 3, S. 620ff.

⁸²Zu den technischen Voraussetzungen sowie zur Geschichte des Holzstichs in Deutschland s. die umfassende Studie von Eva-Maria Hannebutt-Benz. – Hannebutt-Benz, 1984.

⁸³Winckelmann, 1764; zur Ausstattung der Bände mit Kupferstichen s. Krause, Niehr und Hannebutt-Benz, 2005, S. 76–80.



Abb. 19: *Pfennig-Magazin*, 40, 1834, S. 313

›Pfennigpresse‹ zum Einsatz kam. Den Belastungen von 35 000 Exemplaren des *Pfennig-Magazins* um 1833/34, später sogar von rund 100 000 Exemplaren, hielten wohl auch die Buchsbaumdruckstöcke nicht stand. War das Bild also einmal in Holz gestochen, konnte es in verschiedenen Zusammenhängen wiederverwendet werden.⁸⁴

Die schnell, einfach und günstig zu reproduzierenden Bilder zirkulierten zuerst in den Pfennigmagazinen, niedrigpreisigen Heftchen, die gleichermaßen Unterhaltung wie Bildung versprachen und die ihre Käufer über das Versprechen von Bildung zum Kauf bewogen.⁸⁵ Das erste Heft dieser Art war das ab 1833 in London erscheinende *Penny Magazine*. Auf acht Seiten brachte es wöchentlich eine Mischung aus Berichten über ferne Länder, naturkundliche Kuriositäten, aber auch über Geschichte und Kunst. Jede Nummer des Heftes war mit bis zu acht Holzstichen illustriert, die jedoch von sehr wechselnder Qualität waren. Betrachtet man insbesondere die Reproduktionen von Kunstwerken, so ist es nicht verwunderlich, dass kaum ein

⁸⁴Kaiser, 1985, o. S.

⁸⁵Hannebutt-Benz, 1984; zur Rezeption der Pfennigpresse s. Gebhardt, 1989 und Kaiser, 1985.

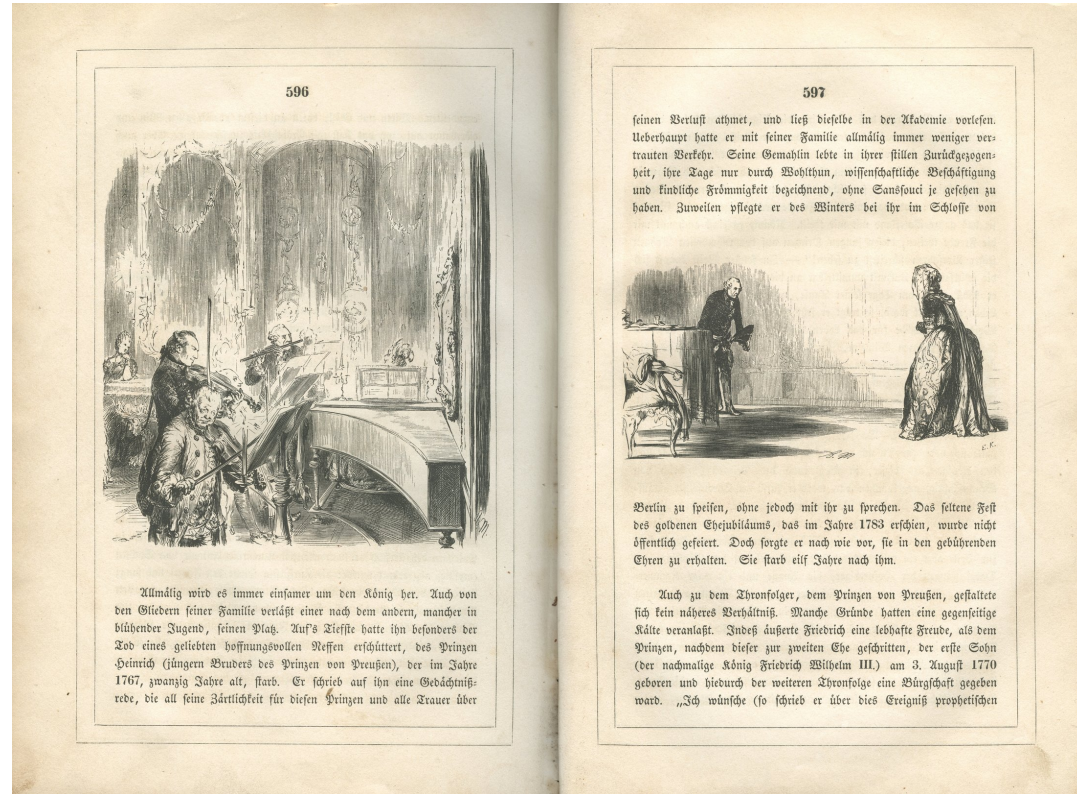


Abb. 20: Franz Kugler: *Geschichte Friedrichs des Großen*, 1840, S. 596-597

Klischee dieser Provenienz in eine wissenschaftliche Publikation zur Kunstgeschichte übernommen wurde. Der Erfolg des *Penny Magazines* wurde schon mit dem Abstand von einem Jahr in Paris von dem Verleger Bossange und in Leipzig von dessen dortigem Verlagsleiter Johann Jakob Weber nachgeahmt. Weber gab ab 1834 das *Pfennig-Magazin der Gesellschaft zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse*⁸⁶ nach exakt dem gleichen Muster heraus. Die Übereinstimmung ging sogar soweit, dass er Klischees des englischen Vorbildes direkt übernahm und diese mit häufig von ihm selbst verfasstem neuem Text versah. Das Neuartige des Mediums lag vor allem in der Kombination von Bild und Text, die zuvor nur in aufwändigen Buchprojekten realisiert werden konnte, die aufgrund der Kosten jeder Wissenspopularisierung entgegenliefen.

Die Holzstichillustration blieb aber nicht lange eine Domäne der Pfennigpresse, sondern fand sich bald auch in populären Buchprojekten. Es war Johann Jakob Weber, der Verleger des Leipziger *Pfennig Magazins*, der 1840 auch die mit exzellenten Holzstichen nach Zeichnungen von Horace Vernet illustrierte *Histoire de l'Empereur*

⁸⁶ Pfennig-Magazin, 1833–1841.

*Napoléon*⁸⁷ von Paul Mathieu Laurent in deutscher Übersetzung⁸⁸ und unter Verwendung der originalen Druckstöcke herausbrachte. Noch im gleichen Jahr erschien ebenfalls bei Weber die erste Lieferung eines Buchprojektes, das nicht nur bis in viele Details eine deutsche Kopie der Napoleonbiografie war, sondern zugleich auch mit Franz Kugler einen der führenden Vertreter der deutschen Kunstgeschichte mit dem Medium vertraut machte. Weber gewann Kugler als Autor für eine *Geschichte Friedrichs des Großen*,⁸⁹ zu der auf Kuglers Vorschlag Adolf von Menzel die Illustrationen lieferte. Das Buch wurde zunächst ein Flop: Weber brauchte 14 Jahre, um die erste Auflage zu verkaufen. Im Nachhinein wird die Publikation jedoch – vor allem aufgrund der Illustrationen Menzels – als ein Meilenstein deutscher Buchkunst des 19. Jahrhunderts gefeiert.⁹⁰

Es mag auf den ersten Blick verwundern, dass Kugler nach seiner Mitarbeit an einem populären illustrierten Buch sein *Handbuch der Kunstgeschichte* ohne Illustrationen publizierte. Die Schwierigkeiten, die Weber sich mit dem Projekt einhandelte, und die Kugler, der in enger Abstimmung mit Menzel zusammenarbeitete, hautnah mitbekam, dürften ihn wohl von der Illustration seines Handbuchs zurückschrecken lassen haben. Da es in Deutschland um 1840 noch kaum fähige Holzstecher gab, mussten die Druckstöcke zum Friedrich-Buch teils in Frankreich, teils in England gestochen werden, was vor allem die Abstimmung zwischen Künstler und Stecher erschwerte und bei häufig nötigen Nachbesserungen Kosten verursachte. Die Möglichkeit eines durchgängig illustrierten Buches zu einem annehmbaren Preis war jedoch mit der *Geschichte Friedrichs des Großen* auch in Deutschland vorgeführt. Kuglers Zurückhaltung gegenüber »fremden Copistenhänden«,⁹¹ die ihn die Illustrationen zu seinen *Kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte* noch 13 Jahre später selbst mit dem Verfahren der Chalkotypie herstellen ließen, mag in nicht unwesentlichem Maße auf die problembehaftete Entstehungsgeschichte der *Geschichte Friedrichs des Großen* zurückzuführen sein. Erst mit der dritten Auflage seines *Handbuchs der Kunstgeschichte*, deren Abschluss er nicht mehr erleben sollte, nimmt er die Möglichkeit an, Holzstiche zu verwenden.

Rein technisch, d. h. in der Benutzung des Holzstichs zur Bebilderung eines Kunstbuchs, ist Lübke jedoch nicht der erste, wenn auch der konsequenteste Autor. Man muss, um Vorläufer zu finden, nicht nur auf Schnaases dritten Band der *Geschichte*

⁸⁷ Laurent, 1839.

⁸⁸ Laurent, 1840.

⁸⁹ Kugler, 1840.

⁹⁰ Zur *Geschichte Friedrichs des Großen* sowie zum Vergleich mit der *Histoire de l'Empereur Napoléon* s. Düwert, 1997.

⁹¹ Kugler, 1853–1854, Bd. 1, S. VI; vgl. oben S. 166.

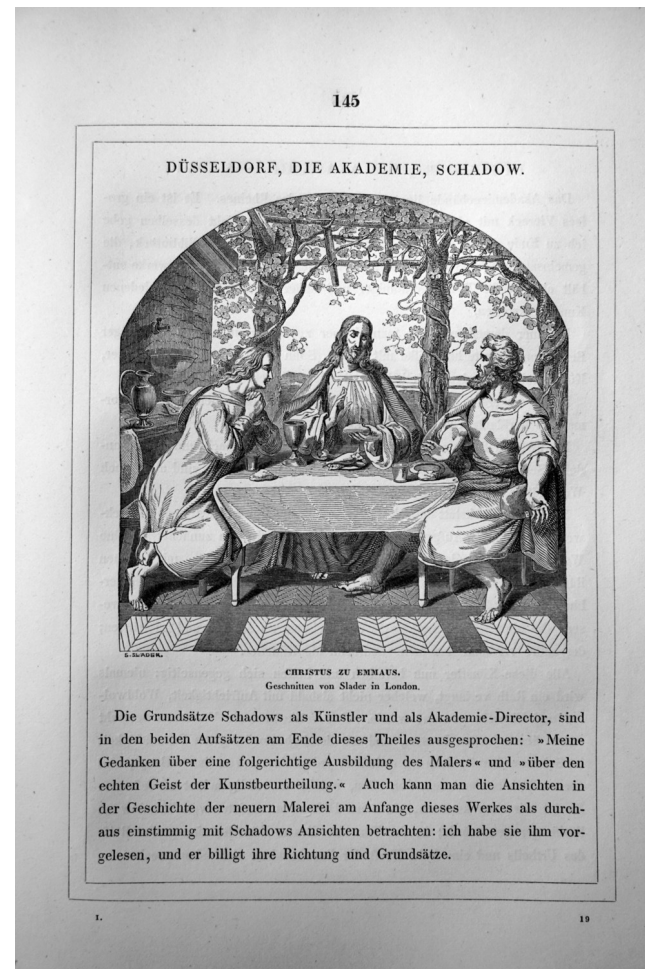


Abb. 21: Athanasius Graf Raczyński: *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, Bd. 1, 1836, S. 145

der bildenden Künste von 1844 mit seinen beiden spärlichen Grundrissen verweisen, denn dort kann man kaum von einer mit Lübkes Buch vergleichbaren Illustrationsmethodik sprechen. Der Band 4.2 von 1854 hingegen ist bereits ähnlich umfassend mit Holzstichen illustriert und bereits 1836, also sogar noch vor Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen*, erschien der erste Band von Athanasius Graf Raczyńskis *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, die durchgängig mit Holzstichen illustriert war.⁹² Jedoch handelt es sich dabei weder um ein im engeren Sinne wissenschaftliches noch um ein populäres Werk nach Lübkes Verständnis. Obwohl Raczyński einen Abriss der Geschichte der Malerei seit der Antike vorausschickt, liegt eine nach den künstlerischen Zentren Düsseldorf, München und Berlin sortierte und innerhalb

⁹²Raczyński, 1836–1841.

dieser Schulen nach Genres geordnete Bestandsaufnahme der zeitgenössischen deutschen Kunstproduktion im Interesse des Autors. Raczyński publizierte das Buch gleichzeitig in einer französischen Ausgabe. Dem polnischen Diplomaten und gewieften Sammler und Förderer der deutschen Kunst seiner Zeit war es ein zentrales Anliegen, die deutschen Kunstleistungen auch im Ausland publik zu machen. Seine Darstellung gilt als eine außergewöhnlich umfassende Behandlung der aktuellen künstlerischen Strömungen, wobei er seinen subjektiven und partiell ahistorischen Standpunkt zwar zum Ausgangspunkt machte, deshalb aber teils widersprechende Ansichten durchaus einbezog, z. B. die Abhandlung über die deutschen Maler in Rom, die Ernst Förster für den dritten Band beisteuerte.⁹³ Seine Kennerschaft der allgemeinen Kunstgeschichte war jedoch begrenzt, wie seine Darstellungen der Renaissancemalerei verraten.⁹⁴

Die Holzstiche im ersten Band über die Düsseldorfer Malerschule sind noch hauptsächlich in Frankreich und England produziert, erst im letzten Band über die Kunst in Berlin kamen vermehrt auch deutsche Stecher zum Einsatz [Abb. 21].

Raczyński liefert neben den Wiedergaben von Hauptwerken der entsprechenden Künstler aber auch deren Porträts, die zum Teil den Text vergleichbar mit der *Geschichte Friedrichs des Großen* illustrieren. Es wird beispielsweise erwähnt, dass Carl Friedrich Lessing passionierter Jäger sei und zugleich wird eine Textillustration eingeschaltet, die »Lessing auf der Jagd, geschnitten von Porret in Paris« zeigt.⁹⁵ Ein weiterer wesentlicher Unterschied zu allen Projekten Lübkes ist zudem, dass Raczyński es nicht bei den Holzstichen belässt. An einigen Stellen sind zusätzlich Lithografien und Kupferstiche nachträglich an vorbestimmter Stelle einzubinden und es wird ein zusätzlicher Folioatlas mit 38 Kupferstichen herausgegeben, in dem weitere großformatige Grafiken zu finden sind, die an Detail und Ausarbeitung die Texttafeln technisch und künstlerisch um einiges übertreffen. Nicht nur von ihrer Thematik und dem gewollt unwissenschaftlichen Zuschnitt des Textes, sondern auch hinsichtlich des Formats und damit der Anschaffungskosten der Publikation, ist Raczyńskis Werk nicht dazu geeignet, mit den auf Popularisierung angelegten Werken Lübkes verglichen zu werden. Die Verwendung des Holzstichs setzt sich hier in einer klaren Weise durch Kostbarkeit der Buchausstattung von der Pfennigpresse ab.

⁹³Büttner, 1992, S. 51f.

⁹⁴Zu Raczyńskis *Geschichte der neueren deutschen Kunst* s. ebd., wo auch auf die Schwierigkeiten eines Unternehmens eingegangen wird, die ein Buch zur zeitgenössischen Kunst gegenüber hergebrachten kunsthistorischen Darstellungsparadigmen hatte.

⁹⁵Raczyński, 1836–1841, Bd. 1, S. 162.



Abb. 22: Wilhelm Lübke, *Geschichte der Architektur*, 1855, Fig. 78, S. 148

Kunstgeschichte als Bild mit Bildern: *Geschichte der Architektur*, *Grundriss der Kunstgeschichte* und *Geschichte der deutschen Kunst*

Von Raczyńskis Werk abgesehen, kamen die offenkundigen Vorteile des Mediums Holzstich – vor Lübkes Architekturhandbuch – noch kaum in der kunsthistorischen Publikationstätigkeit zum Tragen. Schnaases Bände 3–4.2 bilden hier eine Ausnahme, wenn sie auch nicht in der Konsequenz illustriert sind, wie es die Publikationen Raczyńskis und Lübkes sind. Es war also Lübke, der nach eigenem Bekunden das erste wissenschaftliche illustrierte Buch zur Kunstgeschichte vorlegte. Und indem er dies betonte, machte er unmissverständlich klar, dass es sich bei seiner *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart* eben nicht um ein dem Geist der Pfennigpresse verwandtes, sondern um ein genuin wissenschaftliches Projekt handelte. In der Art der Verbindung von Bild und Text sowie auch in der Art der Darstellungen von Außenbauten sind die Parallelen jedoch kaum zu verkennen. Hier wie dort fransen Boden und Himmel derart aus, dass sie statt eines Rahmens einen fließenden Übergang von der leeren Fläche des Blattes zur räumlichen Illusion des Bauwerks generieren. Auch die Verwendung von Staffagefiguren lässt die Herkunft dieser Illustrationsmittel aus der Pfennigpresse sichtbar werden. Die Straße vor



Abb. 23: *Pfennig-Magazin*, 493, 1842, S. 292

der Hagia Sophia etwa [Abb. 22], von der Lübke schreibt, sie sei »gegenwärtig durch Hinzufügung von Minarets und anderen türkischen Zutaten entstellt«,⁹⁶ wird nichtsdestoweniger von Figuren bevölkert, die genau jenen Exotismus des Fremden und Fernen heraufbeschwören, wie ihn die Illustrationen im *Pfennig-Magazin* zu vermitteln suchten [Abb. 23]. Vor dem Bamberger Dom strömen größere Menschenmassen in das Gebäude und während einzelne Passanten das Bonner Münster betreten, scheint ein Mann in schwarzem Rock und Zylinder auf dem Vorplatz seiner Begleiterin mit großer Geste die Vorzüge des Bauwerks zu erklären.⁹⁷

Die Heterogenität der Abbildungen reicht von der technischen Zeichnung bei Querschnitten und bei architektonischen Detailformen bis zu den vedutenhaften und von Staffagefiguren bevölkerten Ansichten des Äußeren von Gebäuden. Sie ist nicht zuletzt darin begründet, dass Lübke schon hier seine Abbildungen häufig aus bereits publiziertem Material entlehnte. Er selbst weist in seinen *Lebenserinnerungen* darauf hin, dass »es wohl ein kühnes Unternehmen war, da mir nur eine sehr begrenzte Autopsie zu Gebote stand; dennoch ging ich mit dem kecken Muthe, den nur die

⁹⁶Lübke, 1855, S. 147.

⁹⁷Ebd., S. 241, Fig. 118 und S. 248, Fig. 119.

Jugend hat, ans Werk, und in unglaublich kurzer Zeit lag das Manuscript vor.«⁹⁸ Vieles wurde also anhand von vorhandenen Abbildungen allererst erforscht und einiges wurde anhand von diesen vorhandenen Abbildungen, etwa Kupferstichen, neu in Holz gestochen. Aber auch vorhandene Klischees wurden genutzt. So kehren mehrere Illustrationen, die bereits in Schnaases 1850 erschienenen Band 4.1 der *Geschichte der bildenden Künste* vorkamen, wieder. Dass die Abbildungen in Lübkes, also der späteren Publikation, sehr viel klarer im Kontur und häufig mit einer anderen Binnenschraffur auftauchen, bedeutet, dass sie wohl dennoch neu gestochen oder zumindest überarbeitet wurden.⁹⁹

Lübke hat sich aber nicht nur bei den Abbildungen bei Schnaases Monumentalwerk bedient. Er verschreibt sich auch einer an Schnaase orientierten kunsthistorischen Methodik, nämlich »die Architektur im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der Menschheit zu betrachten; nachzuweisen, wie in ihren Werken die geistigen Richtungen der Völker, der Jahrhunderte klar sich aussprechen.« und er setzt hinzu: »Dass hierbei die meisterhaften kulturgeschichtlichen Darstellungen, welche Schnaase in seiner ›Geschichte der bildenden Künste‹ gegeben hat, als Anhalt dienen, wird dem Kundigen nicht verborgen bleiben.«¹⁰⁰ Lübke versteht Popularisierung – denn »eine populäre Darstellung dieser Disziplin«¹⁰¹ sollte das Buch sein – hier nicht als Übersetzung eines fachwissenschaftlichen Codes in Alltagssprache wie noch in seiner *Vorschule zur Geschichte der Kirchenbaukunst des Mittelalters*. Vielmehr denkt er Popularisierung hier als einen Auszug aus dem Auszug. War schon das Wissenschaftsideal von Kugler wie Schnaase orientiert an einem Diskurs, der vom antiquarischen Sammeln und Verzeichnen auf ein Ideal von Darstellung umschwenkte, das von der Unterscheidung wichtig/unwichtig getragen war, so wurde das, was in deren wegweisenden Werken als wichtig und damit (darstellungsbezogen) als prägnant definiert war, nochmals reduziert: »nur das Wesentlichste, Bedeutendste wurde in möglichster Kürze erwähnt«.¹⁰² Lübke verschreibt sich damit einem Projekt von Monumentalisierung, das den schnaaseschen kulturhistorischen Darstellungsrahmen an einem reduzierten Denkmäler- und damit Bildbestand entwickeln möchte. »Im

⁹⁸Lübke, 1891, S. 179–180.

⁹⁹Beispielsweise die stereometrische Ansicht des Doms zu Speyer, der bei Lübke auf S. 220 als Fig. 109 auftaucht. Ohne die Binnenschraffur und in weniger deutlich gezeichneten Konturen kam diese Ansicht bereits bei Schnaase, Bd. 4.1, 1850 auf S. 149 vor. Ebenso verhält es sich bei dem Dienstprofil bei Lübke, 1855, S. 286, Fig. 139 und Schnaase, 1843–1879, Bd. 4.1, 1850, S. 220, bei der Nase, bei Lübke S. 288, Fig. 141 und bei Schnaase S. 230, sowie bei der Kreuzblume, Lübke, S. 294, Fig. 148 und Schnaase S. 249.

¹⁰⁰Lübke, 1855, S. VI.

¹⁰¹Ebd., S. VII.

¹⁰²Ebd., S. VII.

Uebrigen konnte es nicht Aufgabe sein, hier neue Forschungen zu bieten«,¹⁰³ gibt Lübke freimütig zu, beeilt sich jedoch sogleich nochmals zu versichern, er habe sich sowohl an Schnaase als auch an Kugler sowie an Böttchers *Tektonik der Hellenen*¹⁰⁴ und an weitere, nicht genannte, aber aktuelle Forschungsliteratur gehalten.

Lübkes popularisierendes Projekt spinnt sich fort in seinem *Grundriss der Kunstgeschichte*, der 1860 erscheint. Er erweitert hierbei den Radius und behält den Ansatz der Popularisierung durch Verknappung bei. Angestrebt wird »eine Darstellung der Geschichte der bildenden Künste, welche nur das Wesentliche, die grossen Grundzüge des Entwicklungsganges in's Auge fassen und in einfach klarer Schilderung vorführen sollte.«¹⁰⁵ Die Reduzierung auf das Wesentliche und die einfache und klare Schilderung machen Lübkes Projekt aus. Lübke präzisiert beide Punkte noch weiter:

Mein Gesichtspunkt bei der Arbeit war, [...] das Hauptgewicht durchweg auf das Ewiggültige, wahrhaft Schöne zu legen, also die einzelnen Höhepunkte der Kunstentfaltung in volles Licht zu setzen und in ausgeführter Darstellung zu betonen, während die Vor- und Zwischenstufen des Ueberganges, der Vorbereitung, der Verbindung nur in allgemeinen Zügen angedeutet werden sollten.¹⁰⁶

Lübke bemüht eine Metaphorik, die darstellungstechnisch bereits auf den Kontext des Panoramas und Dioramas hindeutet.¹⁰⁷ Er arbeitet dabei mit einem starken Hell-Dunkel-Kontrast sowie mit einer Abstufung in der Abbildqualität. Das Ewiggültige erscheint im vollen Licht, das Übrige wird im Allgemeinen, im Schatten gelassen. Was derart im vollen Licht erscheinen soll, repräsentiert zugleich und erscheint als Verkörperung der menschheitsgeschichtlichen Geistesentwicklung: »Besonders ging mein Streben dahin, in den künstlerischen Schöpfungen der verschiedenen Epochen [...] den inneren geistigen Zusammenhang nachzuweisen, die grossen Ideen der Kulturentfaltung des Menschengeschlechtes in ihnen zur Erscheinung zu bringen.«¹⁰⁸ Lübkes Darstellung nimmt diesen panoramatischen Grundzug seines Projekts ernst. Sein Text bemüht an den zentralen Stellen eine Metaphorik, die

¹⁰³Ebd., S. VII–VIII.

¹⁰⁴Eine ausführliche Betrachtung der griechisch-antiken Baustile mit einem Folio-Atlas mit 45 Kupferstichen. – Böttcher, 1852.

¹⁰⁵Lübke, 1860, S. VI.

¹⁰⁶Ebd., S. VII.

¹⁰⁷Siehe Hess, 1977, sowie Hess, 2011. Siehe auch Karlholm, 2004, S. 30f., der bereits anhand von Kugler die Metaphorik des Überblicks als genuin westliche Kategorie des Herabblickens referiert.

¹⁰⁸Lübke, 1860, S. VII.

genau jene Verbindung von in helles Licht gesetzten ewiggültigen Denkmalen mit menscheitsgeschichtlicher Geistesentwicklung herstellt:

Wir stehen am Ende mit der Betrachtung der Kunst des Orients. Mächtige Unternehmungen, umfangreiche und glänzende Zeugnisse eines höchst energischen künstlerischen Strebens zogen an unserm Blick vorüber, und es fehlte in dieser gewaltigen Welt nicht an charakteristischer Ausprägung verschiedenartiger Volksstämme, die in grossen Zügen ihr eigenthümliches Schönheitsideal hinstellen strebten.¹⁰⁹

Auch dieses Werk Lübkes ist reich mit Illustrationen versehen und er bemerkt dankend im Vorwort, dass »die Verlagshandlung nicht bloss in bereitwilliger Weise eine grosse Anzahl von Holzschnittdarstellungen nach der von mir getroffenen Wahl [hat] anfertigen lassen, sondern auch manches aus ihren reichen Vorräthen noch hinzugefügt« habe.¹¹⁰ Die Verlage handelten in erheblichem Umfang mit Klischees ihrer Holzdruckstöcke, sie legten Archive an und konnten – so wie ein auf Kunstbücher spezialisierter Verlag wie Ebner & Seubert in Stuttgart – ihre Bücher beinahe nach Belieben damit ausstatten.¹¹¹ Als Lübke 1868 den *Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte, der Baukunst, Bildnerei, Malerei und Musik* von J. Kuß gegenlas und mit einem Vorwort versah, konnte er auch dort darauf hinweisen, dass »die Verlagshandlung ihn aus ihren Vorräthen mit einer nicht unbedeutenden Zahl guter Abbildungen versehen hat, ohne doch den mäßigen Preis eines Schulbuches zu überschreiten«.¹¹² Die 68 Holzsstiche in dem kleinen Buch waren zum größten Teil bereits in Lübkes *Grundriss der Kunstgeschichte* abgedruckt gewesen. Es war so möglich, innerhalb eines Verlagshauses ohne weitere Kosten die Bilder zu reproduzieren.

Ludwig Pfau, der 1884 eine Streitschrift gegen Wilhelm Lübke veröffentlicht, in der er dessen wissenschaftliche und menschliche Kompetenz in Zweifel zieht, zitiert unter anderem eine Debatte, die Lübke gegen Carl Busch führte. Dieser, so Lübke, habe im dritten Band seiner *Baustyle*¹¹³ nicht nur seine und Jacob Burckhardts Texte zur Renaissance weitgehend abgeschrieben, sondern auch den größten Teil der Abbildungen aus seinen und den von ihm herausgegebenen Werken Burckhardts entnommen. Er sei »längst gewöhnt ohne Quellenangabe ausgeschrieben zu werden«, aber der Umgang mit den von ihm gesammelten Illustrationen sei kaum

¹⁰⁹Lübke, 1860, S. 72.

¹¹⁰Ebd., S. VII.

¹¹¹Zum Klischeehandel s. Hannebutt-Benz, 1984, Sp. 717–725.

¹¹²Leitfaden, 1868, S. VIII.

¹¹³Busch, 1882.

hinzunehmen. Während er selbst Jahre mit der Beschaffung und Herstellung der besten Holzsstiche zugebracht habe, komme nun »ein industrielles Paar von Verlegern und Verfassern [und] kauft einen Haufen Clichés von den besten Abbildungen zusammen«. Es ist einerseits bezeichnend, dass Lübke seine wesentliche Leistung hier gar nicht in der Forschung und im geschriebenen Text sieht, sondern in der Herstellung der Abbildungen. Und man darf die Berechtigung dieser Klage durchaus anzweifeln, angesichts der Menge an Illustrationen, die Lübke selbst fremden Werken entlehnte, wie etwa die Chalkotypien von Kugler, auch seine vielfachen Hinweise auf die »Vorräthe seiner Verleger« lassen nicht daran zweifeln, dass Lübke ebenfalls dankbar für jedes günstig erstandene Klischee war.

Es ist daher ein bemerkbares Phänomen, dass man die kunsthistorischen Publikationen, die ab 1850 erschienen sind, durchblättert und immer wieder auf dieselben Abbildungen stößt. Schon dadurch bildet sich ein Kanon heraus, der in seiner Tragweite jedoch über den von Lübke als »das Ewiggültige« definierten Rahmen hinausgeht. So verbindet sich in dieser Praxis der Wiederverwertung der immer gleichen Abbildungen der kunsthistorische Diskurs wiederum mit den Gepflogenheiten der Pfennigpresse. Wenn sich auch nicht nachweisen lässt, dass Klischees in größerem Umfang von der Pfennigpresse in die kunsthistorische Fach- oder Paraliteratur wanderten, so lässt sich doch konstatieren, dass der Umgang mit Abbildungen in beiden Feldern vergleichbar war. Was Lübke als Kunsthistoriker als »Ewiggültiges« »in volles Licht« setzen wollte, das bedachte er mit einer Abbildung und es war letztendlich diese ständig reproduzierte, in den unterschiedlichsten Kontexten auftauchende Abbildung, durch die sich dieses Ewiggültige manifestierte. Das Ewige bewahrheitet sich also im kunsthistorischen Diskurs der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in seiner Reproduzierbarkeit. Die Zirkulation der Klischees muss jedesmal neu von den Texten stillgestellt und zum ewiggültigen, in helles Licht gesetzten Denkmal umgeformt werden. Es handelt sich um eine Figur von vermittelter Unmittelbarkeit, die strukturhomolog zu einer Monumentalisierung durch Zirkulation zu denken ist, bei der also die Vermittlung wie die Zirkulation strategisch unbeobachtet bleiben muss, damit Unmittelbarkeit wie Monumentalisierung gelingen kann. Diese Monumente aber gelangen nicht zuletzt in den Holzsstichen zur Sichtbarkeit, die Lübke wie kein anderer immer neu reproduzierte.

Auch Kuglers Chalkotypien, die dieser trotz vieler Skrupel, was ihre künstlerische Qualität betraf, dennoch als die beste Form der Illustration seiner frühen Texte ansah, haben in dieser Zirkulation Anteil. Nicht nur im *Grundriss der Kunstgeschichte*, sondern sogar noch 1890 in Lübkes *Geschichte der deutschen Kunst* taucht ein Großteil dieser Bilder auf. Lübke hatte in diesem Buch versucht, seine gesamten Bemühungen

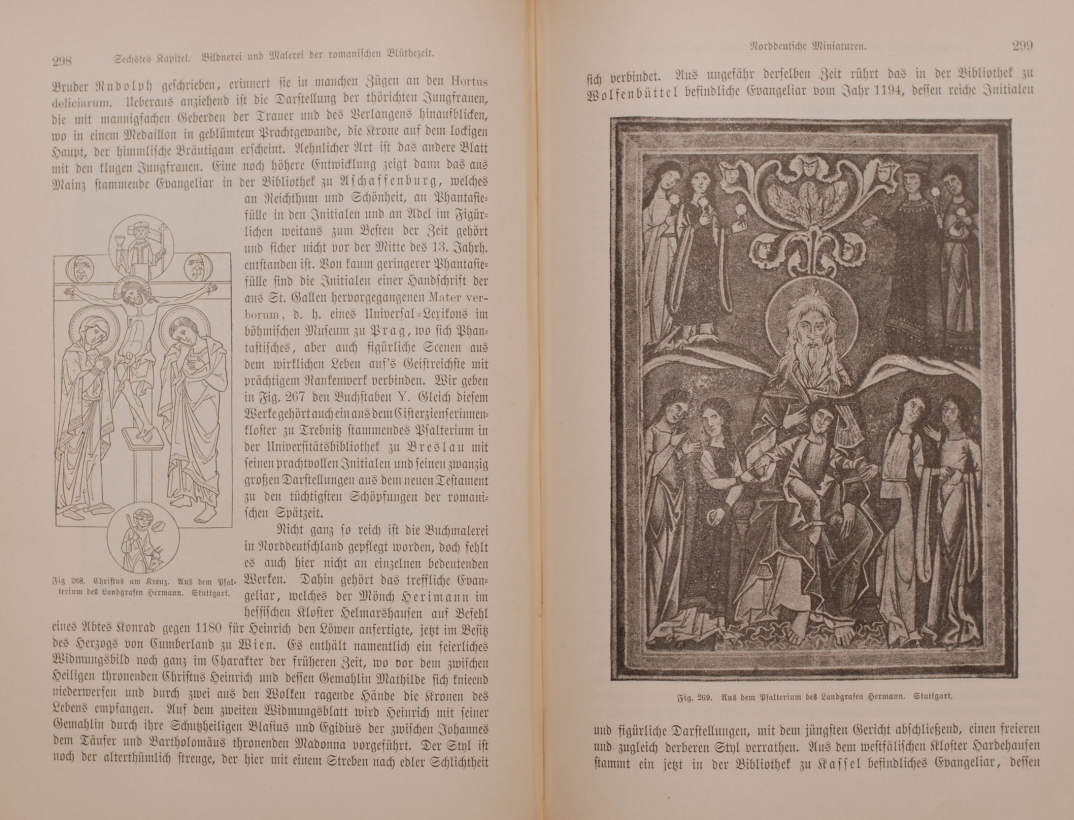


Abb. 24: Wilhelm Lübke: *Geschichte der deutschen Kunst*, 1890, S. 298 u. 299

um die deutsche Kunst zusammenzufassen und er tat dies auch mit dem gesamten ihm zur Verfügung stehenden Abbildungsmaterial. Neben altbekannten Holzstichen, die bereits in den früheren Publikationen Lübkes vorkamen, wurden nun auch lichtreprografische Verfahren, insbesondere die Autotypie angewendet, um auch Fotografien abbilden zu können.¹¹⁴ Das Arsenal an verschiedenen Darstellungsformen, die zuvor zumindest darin übereinstimmten, dass sie aus Holzstichen hervorgegangen waren, wurde so erweitert. Es fand aber mitnichten eine Ablösung der früheren Verfahren statt, was sich besonders an der Persistenz der kuglerschen Chalkotypen zeigt. Lübke schreckt sogar nicht davor zurück, diese auf einer Doppelseite mit einer Autotypie zu zeigen. So etwa die Kreuzigung aus dem *Landgrafenpsalter*, die zuerst in Kuglers *Kleinen Schriften*,¹¹⁵ abgedruckt war, mit einer Autotypie einer Darstellung von Lazarus in Abrahams Schoß aus der gleichen Handschrift

¹¹⁴Dies scheint Lübkes erstes Buch zu sein, das derartig illustriert ist. Die drei Jahre zuvor erschienene »Jubiläumsausgabe« des *Grundrisses der Kunstgeschichte* weist zwar eine nochmals deutlich erweiterte Zahl von 699 Abbildungen auf, jedoch ausschließlich Holzstiche. – Lübke, 1887.

¹¹⁵Kugler, 1853–1854, Bd. 1, S. 73.

zu kombinieren [Abb. 24].¹¹⁶ Dabei wurde die Zeichnung Kuglers jedoch verkleinert, was erst durch die fotomechanischen und mit speziellen Optiken arbeitenden Reproduktionstechniken möglich wurde.¹¹⁷

Lübkes Text nimmt von diesen medialen Unterschieden und der Herkunft der Bilder keinerlei Notiz. Wie an vielen anderen Stellen sind die Buchgestalter der *Geschichte der deutschen Kunst* auch hier daran gescheitert, den Text und die dazugehörigen Bilder auf die gleiche Doppelseite zu bringen. Zweifelsohne liegt dies an der schieren Masse der Illustrationen in diesem Buch: auf den 965 Seiten finden sich nicht weniger als 675 Abbildungen. Die *Geschichte der deutschen Kunst* kann daher als ein Kulminationspunkt des illustrierten Kunstbuchs der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelten, denn sie scheint alles, was an Klischees, aber auch alles, was an sonstigen neuen Abbildungen zu bekommen war, aufzusaugen. Diese Sammlung erstreckt sich bis hin zu einer Wiedergabe einer Bodenplatte des Aachener Barbarossaleuchters, die zwar ebenfalls verkleinert, also fotomechanisch reproduziert, wurde, jedoch durch die spiegelverkehrte Schrift ihre Herkunft aus der Publikation von Franz Bock verrät, der für sein Buch die während einer Restaurierung abmontierten Bodenplatten selbst als Druckplatten verwendete.¹¹⁸ »Trefflich publicirt von Fr. Bock« nennt Lübke diese Platten des Barbarossaleuchters.¹¹⁹

Verfolgt man die Wege, die die durch den Klischeehandel zirkulierenden Abbildungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nehmen, so lässt sich auch das Verhältnis von Forschungsliteratur und Popularisierung neu bestimmen. Als Lübke 1855 seine *Geschichte der Architektur* vorlegte, berief er sich darauf, das Werk Schnaases zusammengefasst und zugleich das Wichtigste in Abbildungen veranschaulicht zu haben. Wie gesehen verschweigt er, dass er nicht nur die Methodik und die wesentlichen Inhalte von Schnaase übernahm, sondern – sofern es um Thematiken ging, die im 4. Band der *Geschichte der bildenden Künste* verhandelt wurden – auch einen Teil von Schnaases Abbildungen. Es mochte erwartbar erscheinen, dass ein Auszug aus einem illustrierten Werk auch die wichtigsten Abbildungen wiederholte. Der Klischeehandel hatte hier aber einen sehr eigentümlichen Effekt. Lübke bedachte

¹¹⁶Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, HB II 24, fol. 73v und fol. 173r. – Weitere Wiedergaben von Kuglers Chalkotypen finden sich auf S. 5, Fig. 57; S. 142, Fig. 122; S. 287, Fig. 257; S. 294, Fig. 264; S. 293, Fig. 263; S. 295, Fig. 265; S. 300, Fig. 270; S. 301, Fig. 271; S. 302, Fig. 272; S. 304, Fig. 274; S. 307, Fig. 277; S. 414, Fig. 356; S. 417, Fig. 359.

¹¹⁷Das Nachleben der kuglerschen Illustrationen reicht nachweisbar bis in das 20. Jahrhundert hinein. So findet sich die gleiche Abbildung der Kreuzigung aus dem *Landgrafenpsalter* noch 1904 in der von Joseph Neuwirth herausgegebenen siebten Auflage des zweiten Bandes des *Handbuchs der Kunstgeschichte* von Anton Springer. – Springer, 1904–1907, S. 236, Fig. 302.

¹¹⁸Lübke, 1890, S. 254, Fig. 226; Bock, 1864. – Diesen Hinweis verdanke ich Matthias Deml.

¹¹⁹Lübke, 1890, S. 255.



Abb. 25: Wilhelm Lübke: *Geschichte der Architektur*, 1855, S. 135

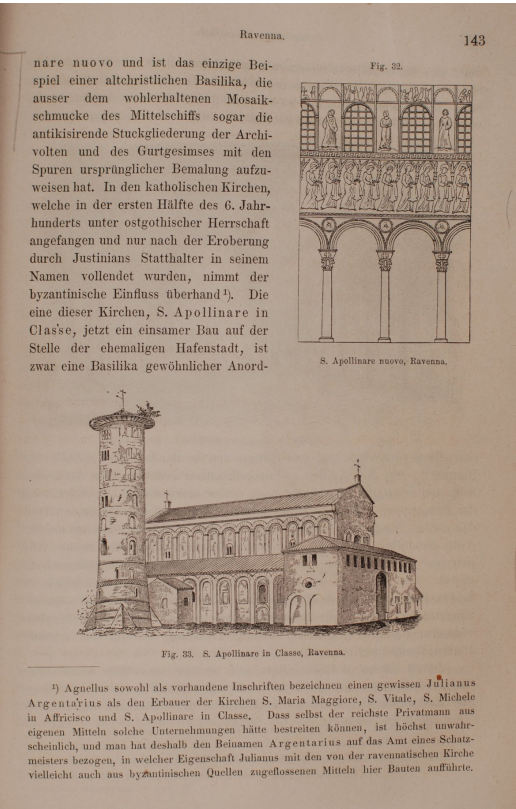


Abb. 26: Carl Schnaase: *Geschichte der bildenden Künste*, 2. Aufl, Bd. 3, 1869, S. 143

selbstverständlich auch diejenigen Epochen mit Abbildungen, die bei Schnaase – und auch bei Kugler – 1855 noch nicht illustriert waren, und als er fünf Jahre später seinen *Grundriss der Kunstgeschichte* vorlegte, tat er das gleiche in Bezug auf die Bildkünste. In diesem Fall gibt Lübke nicht zu verstehen, dass er sich aus den Werken Schnaases und Kuglers bedient, sondern er flaggt seine Publikation aus als ein Buch, »das auf das Studium jener umfassenden Werke Kugler’s und Schnaase’s vorbereiten, zugleich aber auch Denen, welche nicht die genügenden Musse für jene erschöpfende Betrachtung besitzen, den Kern kunstgeschichtlicher Thatsachen in gedrängter und doch anregender Erzählung darbieten sollte.«¹²⁰

Als nun sukzessive die zweite Auflage von Schnaases *Geschichte der bildenden Künste* erschien, verhielt es sich dann umgekehrt: Schnaase zitierte durch seine Abbildungen Lübke. Die Holzstiche begannen ein Eigenleben zu führen, das den Unterschied zwischen der Forschungsliteratur und ihrer eigenen Popularisierung aufhob.

¹²⁰Lübke, 1860, S. VI.



Abb. 27: Wilhelm Lübke: *Grundriss der Kunstgeschichte*, 1860, S. 182

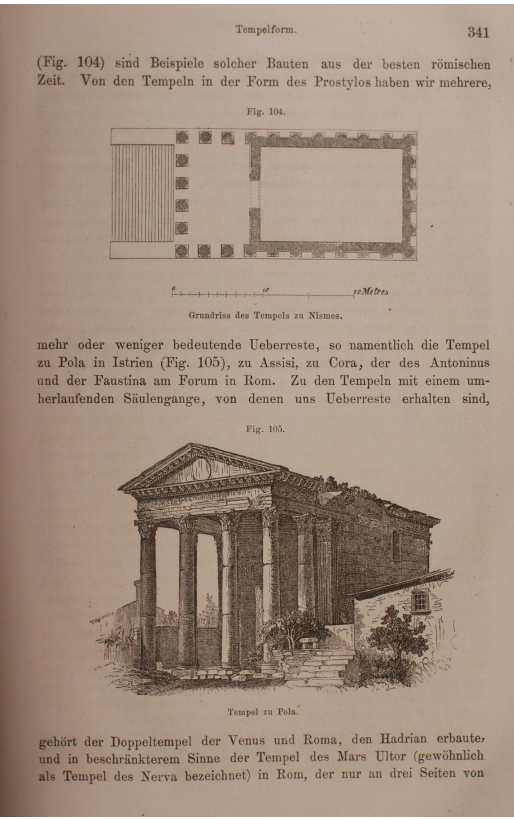


Abb. 28: Carl Schnaase: *Geschichte der bildenden Künste*, 2. Aufl, Bd. 2, 1866, S. 341

Die neuere Popularisierungsforschung geht davon aus, dass das Verfahren nicht oder nicht nur eine Übersetzung von Fachsprache in Alltagssprache, sondern immer auch eine Selbstvergewisserung der wissenschaftlichen Disziplin selbst ist. Die Wege von Holzstichen in kunsthistorischen Publikationen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind durchaus dazu geeignet, diese Sicht zu bestätigen. Allerdings ist es hier ein von der Buchtechnik mit determinierter und in weiten Teilen unbewusst ablaufender Prozess, bei dem aber deutlich wird, wie die auf Abbildungen fixierte popularisierende Kunstgeschichte Lübkes durch die Bilder zurückwirkt auf die Werke Schnaases und Kuglers, nicht zuletzt auch deshalb, weil Lübke die Werke beider nach deren Tod in aktualisierten Neuauflagen herausgab.

Es sollte dabei ein wesentlicher Unterschied zwischen den Kunstgeschichten Schnaases und Kuglers und den Bemühungen von Lübke herausgehoben werden: Die Werke Kuglers und Schnaases waren darauf bedacht, die Einzelforschung anzuhalten, um das bereits Erforschte und Bekannte in seinen charakteristischen Eigenarten zu erfassen und – ganz in panoramatischer Darstellungskonvention – zu

beleuchten, damit ein Referenzrahmen sichtbar würde, der zukünftige Forschung quasi als regulative Idee zu leiten hätte. Lübke dagegen behält den Jargon des Charakteristischen, d. h. die Transparenzstiftende Rede, die Kunstwerke als Symptome für kultur- bzw. geisteshistorische Größen erscheinen lässt, und reduziert den vorgegebenen Kanon um ein Weiteres auf das Wesentliche des Wesentlichen und das Charakteristische des Charakteristischen. Hier geht es nicht mehr um eine Übersetzungsleistung eines für den Laien unverständlichen Diskurses, sondern es geht um Konsumierbarkeit, die die kritischen Punkte kunsthistorischer Arbeit – also das, was eigentlich die wissenschaftliche Arbeit ausmacht – außer Acht lässt. Förster, der mit seinen *Denkmälen* ein ganz ähnliches Projekt verfolgte, hatte dies in anderer Weise auf den Punkt gebracht, indem er forderte, die Kunstgeschichte dürfe »nicht mehr ›gelehrt‹ sein.«¹²¹ Die negative Konnotation von Gelehrtheit bedeutet dabei aber wiederum die Abwendung von einer antiquarischen Gelehrsamkeit, die sich in Sammlung und Einzelforschung verliert. Bei Lübke dagegen geht es um eine Kanonbildung, die sehr wohl jene Gelehrtheit zur Schau stellt, weil sich der Autor jedesmal als derjenige in Szene setzt, der die Gesamtheit überblickt und nur deshalb berechtigt ist, die Kanonisierung vorzunehmen. Was aber ausgeschaltet bleibt, ist die kritische Betrachtung des eigenen Tuns sowie die bei Schnaase und Kugler stark ausgeprägte Sensibilität für die Selbstüberholung von Wissenschaft. Wenn Kugler wie Schnaase darauf hinweisen, dass ihre Ganzheitskonstruktionen durch noch folgende Entdeckungen falsifiziert werden können und dass sie hoffen, folgende Generationen von Forschern mögen ihre Arbeit fortsetzen,¹²² so spricht daraus ein Konzept von Wissenschaftlichkeit, das von Max Weber als Grundkonstante moderner Forschungstätigkeit definiert wurde: der Glaube daran, dass die eigene Arbeit nicht für die Ewigkeit geschrieben ist, sondern die Sicherheit, dass sie von folgenden Generationen von Forschern verworfen werden wird. Er setzte sie in einen Kontrast mit den Leistungen der Kunst:

Ein Kunstwerk, das wirklich ›Erfüllung‹ ist, wird nie überboten, es wird nie veralten, der Einzelne kann seine Bedeutsamkeit für sich persönlich verschieden einschätzen; aber niemand wird von einem Werk, das wirk-

¹²¹Förster, 1851–1860, Bd. 1, S. V.

¹²²»Ich maasse mir übrigens [...] nicht an, dass mein Buch für die Wissenschaft einen bleibenden Werth haben werde« schreibt Kugler im Vorwort zu seinem *Handbuch der Kunstgeschichte* von 1842 und bekundet zugleich Skepsis vor falschen Abschlussfantasien und Sympathie für eine im Kern arbeitsteilige und sich selbst überholende Konzeption von Wissenschaft: »Die Wechselwirkung der Kräfte schafft viel höheren Gewinn, als wenn wir in vornehmer Abgeschlossenheit über einer Vollendung brüten, der wir uns nur durch gemeinsame Thätigkeit anzunähern vermögen.« – Kugler, 1842a, S. XII.

lich im künstlerischen Sinne ›Erfüllung‹ ist, jemals sagen können, daß es durch ein anderes, das ebenfalls ›Erfüllung‹ ist, ›überholt‹ sei. Jeder von uns dagegen in der Wissenschaft weiß, daß das was er gearbeitet hat, in 10, 20, 50 Jahren veraltet ist. Das ist das Schicksal, ja: das ist der *Sinn* gegenüber allen anderen Kulturelementen, für die es sonst noch gilt, unterworfen und hingegeben ist: jede wissenschaftliche ›Erfüllung‹ bedeutet neue ›Fragen‹ und *will* ›überboten‹ werden und veralten. [...] Wissenschaftlich aber überholt zu werden, ist – es sei wiederholt – nicht nur unser aller Schicksal, sondern unser aller Zweck.¹²³

Lübke blendet dagegen die kritische Forschung konsequent aus und beschreibt nur das »Ewiggültige«, also ein Fantasma von Wissenschaft, die noch stärker als alle vorherigen Kunstgeschichten auf Abschluss gepolt ist, die die Kunstwerke nun tatsächlich in unverrückbare Monumente überführt. Wenn Lübke wie kaum ein anderer Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts die Metaphorik des Bildes benutzt, um den eigenen Text zu charakterisieren, so geschieht dies im Sinne einer Umpolung von Forschung auf Kunst: In den Büchern sollen »die Ergebnisse der Studien über die gesamte deutsche Kunst zusammenzufassen und in einem gedrängten Bilde dem deutschen Volke vor Augen« gestellt werden,¹²⁴ wenig später möchte er »von dem ganzen Reichthum und der Herrlichkeit unserer deutschen Kunst wie sie sich geschichtlich entwickelt hat, ein Gesamtbild [...] entrollen«.¹²⁵ Und auch in der zehnten Auflage, der Jubiläumsausgabe des *Grundrisses der Kunstgeschichte* von 1887 spricht Lübke von seinem Versuch, »eine zusammenfassende Darstellung der Kunstgeschichte in einem Gemälde, das trotz des engen Rahmens durch lichtvolles Hervorheben der Hauptepochen und Hauptgestalten das Wesentliche des Entwicklungsganges anschaulich und lebensfrisch«¹²⁶ zu schildern. Es ist also der Kunsthistoriker, der als der eigentliche Bildproduzent auftritt. Bereits Wilhelm Schlink hatte – allerdings vor allem auf Herman Grimm bezogen – darauf hingewiesen, dass der Kunsthistoriker im intellektuellen Milieu des deutschen Bürgertums im ausgehenden 19. Jahrhundert mehr und mehr den Künstler in seinen Schatten stellte.¹²⁷ Diese Einschätzung kann gleichermaßen für Lübke gelten.

¹²³Weber, 1988, S. 592.

¹²⁴Lübke, 1890, S. VII.

¹²⁵Ebd., S. VII.

¹²⁶Lübke, 1887, S. X.

¹²⁷Schlink, 1992, S. 71 – »Daß der Kunsthistoriker der wahre Künstler sei, der mit Phantasie, literarischem Geschick und hinreißender Rednergabe das tote kunstgeschichtliche Faktenmaterial dem bildungshungrigen Publikum zur Manna verwandle, wurde für die Gründerzeit mehr und mehr

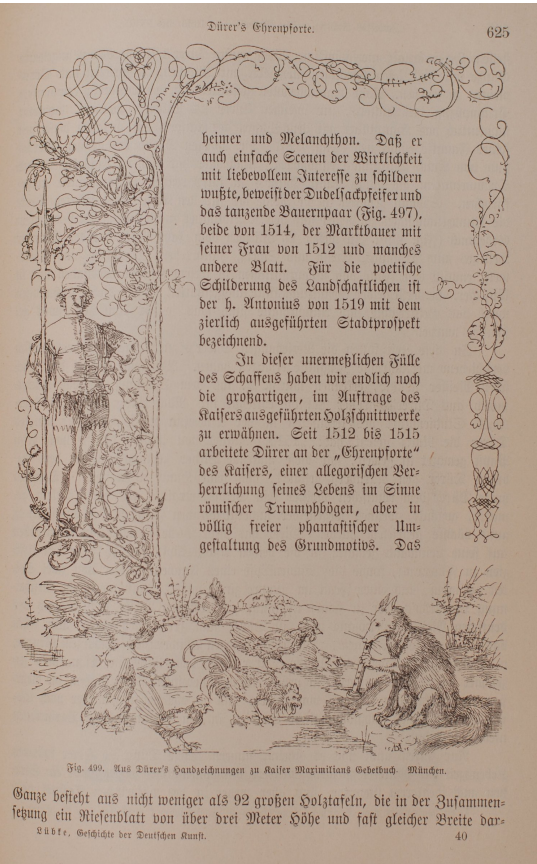


Abb. 29: Wilhelm Lübke: *Geschichte der deutschen Kunst*, 1890, S. 625

Wenn der Text das eigentliche Bild ist, dann sind die Abbildungen in den Büchern tatsächlich nur die Illustrationen, der Buchschmuck eben. Dieser Umstand wird kaum irgendwo so deutlich wie in Lübkes *Geschichte der deutschen Kunst*, und zwar dort, wo Lübke auf Albrecht Dürers und Hans Baldung Griens Randzeichnungen für das Gebetbuch Kaiser Maximilians zu sprechen kommt. Dürers Zeichnung zum Vaterunser [Abb.29] wird nahezu ganzseitig abgedruckt. Der Gebetstext aber ist getilgt und Lübkes eigener Text fließt in der Frakturschrift sauber in das freige-wordene Rechteck ein.¹²⁸ Die Zeichnung Dürers wird ebenso wie die Zeichnung Hans Baldung Griens, mit der genauso verfahren wird, weder innerhalb des Bildes noch überhaupt auf der Doppelseite erwähnt, wenn man von der Bildlegende ein-mal absieht. Dieser Umgang mit den Kunstwerken verrät die Stellung, die sie in

zu einer Selbstverständlichkeit. Keiner aber hat seine kunst- und kulturgeschichtliche Mission so stark zum Kunstsurrogat werden lassen wie Herman Grimm.«
¹²⁸Lübke, 1890, S. 625.

der Kunstgeschichte Lübkes einnehmen. Sie sind gleichermaßen als Beispiele für bestimmte Konstruktionen wie Stil, Volkscharakter, Epoche etc. verwendet, wie in ihrer metaleptischen Wendung als sinnlich wahrnehmbare Stellvertreter eben jener unsichtbaren Kategorien betrachtet, die der kunsthistorische Text beschwörend her-vorhebt. Dass das Bild hier zum bloßen Beleg wird, nicht als Forschungsgegenstand vorgestellt ist, wird auch bei der Lektüre Lübkescher Texte deutlich, bei denen kaum jemals eine Frage, eine Unsicherheit geäußert wird, die es erfordern würde, sich entweder eingängig mit dem jeweiligen Werk zu beschäftigen oder aber an eine historisch-kritische Erforschung der Entstehungsumstände zu gehen.

Die Dynamik, die Max Weber als die unvermeidliche Selbstüberholung wis-senschaftlicher Arbeit beschreibt, ist bei Lübke darauf beschränkt, dass »derselbe unverdrossen bemüht gewesen [ist], sein Buch mehr und mehr abzurunden zu ver-vollständigen und gleichmässiger auszuführen.«¹²⁹ Der Sinn und Zweck der Arbeit liegt in der Perfektionierung der Darstellung, die ihrerseits medial als Gemälde, als Bild konzipiert wird. Schon anhand von Schnaases Verständnis von ›Kunstge-schichte als Bild‹ war beobachtbar, wie der kunsthistorische Text zur Ekphrasis eines durch den Text allererst konstruierten Bildes wird. Im Zusammenspiel mit Webers Unterscheidung von Wissenschaft und Kunst als überholbarer bzw. nichtüberhol-barer Errungenschaften, lässt sich wiederum auch David Carriers Konzeption von Ekphrasis als einer Darstellungsform denken, die gerade nicht in einen auf Zirkula-tion angelgten Diskurs mündet, sondern die nicht mehr debattierbare Monumente schafft.¹³⁰

Für Schnaase wurde dieses Konzept durch die aufkommenden Abbildungen eben-so auf die Probe gestellt wie durch die Erkenntnis, dass Epochen wie das Früh- und Hochmittelalter eine stärkere Fokussierung auf einzelne Denkmäler erforderten. Bei Lübke ist von dieser Erkenntnis nichts geblieben. Für ihn stellen sich Spätantike und Frühmittelalter zwar auch als Übergangsepochen dar, jedoch sieht Lübke schärfer durch die Dinge hindurch als Schnaase, der sich gegen eine Sichtweise des bloß historisch Bedeutsamen wenden zu müssen meinte. Lübke dagegen kann ohne den geringsten Zweifel sehen, wie die altchristliche Kunst »vom Bestand des antiken Kunstschatzes das ab[streifte], was dem neuen Gedanken sich nicht fügen mochte und behielt gerade das als gesunden Keim bei, woraus sich gross und herrlich der Baum einer christlichen Kunst entfalten durfte.«¹³¹ Lübkes Text lässt sich dabei auch nicht durch die Mannigfaltigkeit der Abbildungen irritieren. Wie anhand der *Ge-*

¹²⁹Lübke, 1887, S. X.
¹³⁰Carrier, 1991, S. 103ff.
¹³¹Lübke, 1860, S. 212.

schichte der deutschen Kunst gesehen, spielen Medien und Darstellungskonventionen der Abbildungen keinerlei Rolle. Hingegen herrscht der Glaube vor, dass es zur angestrebten Vervollständigung und Abrundung des Bildes gehöre, dass jede Auflage mit einer größeren Zahl an Abbildungen aufwarten kann. Das Interesse an Form (wie es bereits anhand von Ernst Försters Bemühungen erkennbar war) und die immateriellen Medien, wie Geist, Volkscharakter etc. verbergen die Materialität von Medien, auf die noch Rumohr so großen Wert gelegt hatte. Sie werden strukturell unbeobachtbar.

Adressat ist bei diesem Programm das deutsche Volk. Diesem möchte Lübke ein Bild der deutschen Kunst »vor Augen stellen«, sprich evident werden lassen. Das Buch sei »nicht geschrieben für den engen Kreis der Kunstgelehrten, die desselben wohl nicht bedürfen, aber« und dies muss nun verwundern, »auch nicht für die breiten Schaaren der Halbgebildeten, die nicht im Stande sind, einer ernsten kunstgeschichtlichen Darstellung zu folgen, und denen es z. B. nicht gegeben ist, einen Grundriß zu verstehen«.¹³² Lübke wehrt sich hier einerseits gegen die gegen ihn laut werdenden Vorwürfe, nicht aufgrund von Autopsie und eigener Forschung zu schreiben und überdies noch allzu populär zu schreiben. Zugleich verfolgt er andererseits damit eine ähnliche Strategie wie die Pfennigmagazine. Während diese ›Bildung‹ versprochen, um ihre Heftchen zu verkaufen, suggeriert Lübke seinen Lesern bereits über Bildung zu verfügen und nicht mehr zum Kreis der Halbgebildeten, sondern zu den ›gebildeten Ständen‹ zu gehören.

¹³²Lübke, 1890, S. VII.

8. Lichtbild und Wort bei Herman Grimm

Herman Grimm mag als einer der streitbarsten Kunsthistoriker der Disziplingeschichte gelten, nicht nur weil er sich eine ausgesprochen eigensinnige Methodik zueigen machte, sondern auch weil sein Selbstverständnis als Kunsthistoriker für ihn selbst problematisch war. Er verstand sich im Gegensatz zu seinen disziplinär vergleichsweise akademisch sozialisierten Kollegen auf den deutschen Lehrstühlen immer noch als Universalgelehrten, der keinerlei Trennung zwischen Literaturgeschichte und Kunstgeschichte für nötig hielt.¹ Ein Großteil seines Werkes ist selbst literarisch und essayistisch.²

Lichtbild

Grimms Auseinandersetzung mit den Medien der Kunstgeschichte wird zumeist auf seinen Essay über *Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über Neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons* beschränkt betrachtet. Diesen Text legte Grimm bereits 1892 in zwei »Berichten« in der Nationalzeitung vor, bevor er ihn 1897 gebündelt in den Sammelband *Beiträge zur deutschen Culturgeschichte* aufnahm und mit einer Erweiterung seines Textes über die Zustände der kunsthistorischen Lehre in Deutschland kombinierte, die er für einen Sammelband anlässlich der Universitätsausstellung in Chicago verfasst hatte.³ Dieser Text ist für die medienhistorisch interessierte Disziplingeschichtsschreibung zum *locus classicus* geworden wenn es um die Geschichte der Lichtbildprojektion im kunsthistorischen Hörsaal geht.⁴

Grimms immer wieder vorgetragenes Hauptargument, mit dem er den Einsatz des Skioptikons im kunsthistorischen Lehrbetrieb empfiehlt, ist die Größe der Abbildung. Grimm bringt damit eine Kategorie in die Diskussion um das Bild im

¹Schlink, 2001.

²Vgl. Beyer, 2006; Zur Methodik Grimms zuletzt Rößler, 2010.

³Grimm, 1893.

⁴Seit Heinrich Dillys Aufsatz über *Lichtbildprojektionen als Prothese der Kunstbetrachtung* (Dilly, 1975) gilt Herman Grimms Reflektion über den Wandel der kunsthistorischen Lehre unter den Möglichkeiten des Projektionsapparats als grundlegend für die medienhistorische Entwicklung des Fachs. Dilly hat dieses Thema weiter verfolgt (Dilly, 1995) und erst kürzlich einen zusammenfassenden Forschungsbericht zur Diaprojektion, insbesondere zur Dia-Doppelprojektion vorgelegt (Dilly, 2009). – Vgl. auch Freitag, 1979; Wenk, 1999; Tietenberg, 1999; Nelson, 2000a; Reichle, 2002; Reichle, 2005; Ratzeburg, 2002; Neubauer, 2003; Schrödl, 2005; Matyssek, 2005; Pasedag und Pfeiffer, 2010.

kunsthistorischen Wissenschaftsbetrieb ein, die dort bislang nicht auftauchte. Die bisherigen Argumente waren vor allem auf die Überbrückung von Entfernung und auf die Zusammenschau des voneinander Entfernten angelegt.⁵ So verwiesen die *Denkmäler der Kunst* etwa deutlich darauf, dass es vermittelt der Reproduktion um die Stiftung von Zusammenhängen ging, die wegen der Unbeweglichkeit und Verstreutheit des Materials nicht mit Originalen zu bewerkstelligen waren. Mit Försters Versuch einer deutschen Kunstgeschichte, die als exemplarisch angelegte Schau funktionierte, konnte zwar ein einzelnes Werk in der Stichreproduktion einen Zeitpunkt innerhalb einer Stil- und Geistesentwicklung repräsentieren, es kam ihm bei seiner Publikation aber vor allem auf die Verbreitung von Abbildungsmaterial zugunsten einer Popularisierung an. Mit Grimms Hervorhebung der Größe von Abbildungen ist in mehrerlei Hinsicht ein neuer Aspekt aufgerufen, der in enger Verbindung zu dem zwar nicht neuen, aber doch seit Bruno Meyers ersten Versuchen nun verstärkt für die Kunstgeschichte entdeckten Medium des Projektionsapparats steht.

Hier wird nun zum ersten Mal in der Geschichte des kunsthistorischen Mediengebrauchs angesichts einer neuen Technologie auch ein grundlegend neues Argument in Bezug auf die Verwendung von Reproduktionen in der Praxis aufgerufen. Wenn zuvor auch angesichts der Fotografie medientheoretische Argumentationen, die um die Form einer objektiven Aufzeichnung von visuellen Tatbeständen kreisten, diskutiert wurden, im konkreten Gebrauch und in der Form ihrer Einschätzung als wissenschaftliches Argument blieben Fotografien den Kupferstichen aber immer vergleichbar. Zum einen waren Fotografien bis weit in das letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts rein technisch abhängig von Retuschen und Korrekturen, die überhaupt erst ihre Verwendbarkeit sicherten, zum anderen hatte die Diskussion um Holzschnitt, Holzstich und Kupferstich bereits auf die Überwindung der Subjektivität des Stechers fokussiert. Dies war beispielsweise an der Vorgehensweise Försters zu bemerken, der, indem er sich vornehmlich auf den Linienstich verließ, eine überpersönliche, objektive Ästhetik zu erreichen glaubte.

Das Skioptikon als Medium ›neuer‹ Wissenschaft

Mit Herman Grimms Analyse der Projektionstechnik werden nun sowohl medienhistorisch neue Argumente in die Diskussion eingeführt als auch bereits bekannte in

⁵Dies trifft unmittelbar auf Autoren wie Heinrich Merz, aber auch auf Kugler und Schnaase zu, obwohl letzterer, der sich mit Aussagen über Medienfragen weitgehend zurückhielt, zumindest ansatzweise durchblicken lässt, dass eine große (kolossale) Abbildung von Vorteil ist, etwa bei der Betrachtung der *Description de l'Égypte*. Vgl. oben S. 93.

einer bisher nicht gekannten Emphase vorgetragen. Grimms Ausgangspunkt ist, wie es bereits bei den weitaus meisten Einlassungen von Kunsthistorikern zur Frage der Reproduktion zu beobachten war, eine Frage von Popularisierung von Kunst. Ganz ähnlich wie schon Heinrich Merz unterwirft er seine Rede vom ersten Satz an einem Bildungsimperativ:

Meiner Ueberzeugung nach sind wir in Deutschland, was literarische und was musikalische Production anbelangt, deshalb immer fortgeschritten, weil Künstler und Laien aus den Werken der früheren Meister eine gründliche Belehrung zogen; in der bildenden Kunst aber zurückgeblieben weil das Studium des früher Geschaffenen vernachlässigt worden ist.⁶

Die Ankündigung des Titels, über die »Umgestaltung der Universitätsvorlesungen« zu handeln, wird somit eingebettet in einen bildungspolitischen Kontext, der auf der These aufbaut, dass die universitäre Lehre und ihre mediale Verfasstheit unbefragbare Relevanz und Ausstrahlung in die Gesellschaft haben.⁷ Wie Merz den Bilderatlas als das Medium verstand, in dem sich eine Beschwörung eines Geistes der Kunst zu realisieren hatte, die sich sodann auf die nationale künstlerische Produktion auswirkt, so glaubt auch Grimm an die Ausstrahlung seiner eigenen Lehrtätigkeit auf die Gesellschaft und koppelt den Erfolg dieser Ausstrahlung an die Benutzung von Medien. Grimms Argumentationsgerüst baut aber noch auf einem anderen Theorem auf:

Wir Deutschen von heute, die wir auf unsere eigene Volkskraft gestellt sind, brauchen bei der Leitung der Dinge ganze Männer. Wir können nicht mit blos fragmentarischen Existenzen weiter wirtschaften. Fachmännern die eins verstehen und den Rest ignorieren. Die Leute, die nach den bisherigen Erziehungsmethoden gebildet worden sind, genügen für die Bewältigung der Aufgabe, welche die Zukunft bietet, nicht mehr. Wir sind im Begriffe, unsere Erziehungsmethoden neu zu prüfen. Der öffentliche Unterricht scheint einer Reform bedürftig. Die Kinder lernen, scheint es, zuviel und auch zu wenig.⁸

Grimm beantwortet in diesem Zusammenhang weder die sich aufdrängende Frage, was die hier angesprochene Aufgabe sei, noch geht er näherhin auf die so kriti-

⁶Grimm, 1897, S. 276.

⁷Zur Öffnung der kunsthistorischen Disziplin auf »gebildete Kreise« speziell im Zusammenhang mit Grimm s. Rößler, 2010, zum Bildungsdiskurs des 19. Jahrhunderts allgemein: Bollenbeck, 1996.

⁸Grimm, 1897, S. 277–278.

sierten Erziehungsmethoden ein. Die Leitdifferenz, die die folgenden 120 Seiten durchzieht ist jedoch schon hier bestimmt: die Differenz ganz/fragmentarisch. Sie lässt sich auf den ersten Blick mühelos einsortieren in die schon von Merz eröffneten Differenzen tot/lebendig, Buchstabe/Bild. Grimm jedoch gelingt es hier, die Differenz von Buchstabe und Bild auf eine andere Ebene zu bringen. Für ihn tötet der Buchstabe nicht,⁹ denn dem kritisierten Zustand der Universitäten als »blos räumlich zusammengesetzte[r] Facultäten« setzt Grimm das Leitbild einer »Universitas litterarum«¹⁰ entgegen, also einen ganzheitlichen Bildungsgedanken, der nichtsdestoweniger – zumindest literal gelesen – auf Schriftlichkeit aufbaut. Es wird sich im Folgenden, wenn es um Grimms Michelangelo- und Raffaelbiografien geht, zeigen, dass er selbst vehement an die bildgebende Kraft des Wortes geglaubt hat. Mit der Differenz ganz/fragmentarisch dockt Grimm jeoch auch an eine bereits längst entschiedene Debatte an, in der der Wissenschaftler neuen Typs dem überkommenen Typus des Litterators oder des Antiquars begegnete. Obwohl sich der Begriff von Geschichte als Kollektivsingular längst sowohl in den historischen wie den philologischen Fächern als Leitbegriff durchgesetzt hatte, nimmt Grimm diesen Faden wieder auf. Der »Fachmann« repräsentiert hier denjenigen, der – wie der Polyhistor – nur die einzelnen Fakten, nicht jedoch den historischen Zusammenhang zu sehen vermag. Wenn auch die meisten Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts schon wegen ihrer theoretischen Verpflichtung auf den Geschichtsbegriff immer wieder diese Argumentationsweise aufnahmen, bringt Grimm eine besondere Emphase in die Diskussion. Die medientheoretische Position Grimms herauszupräparieren ist jedoch weit komplizierter als dies etwa bei Merz der Fall war. So geht es bei Grimm nicht um die Differenz Bild/Schrift, sondern es kommt die Ebene der Inszenierung hinzu. Es geht bei Grimm um die Inszenierung des Bildes durch das Skioptikon und um das gesprochene Wort.¹¹

Dem alten, in der Rhetorik ebenso wie in der Geschichtstheorie bekannten Problem von Darstellung fügt Grimm eine Diskussion hinzu, die sich insofern auf Inszenierungen bezieht, als sie zwei Dinge verbindet: den bestimmten Ort und das Vergehen von Zeit. Die Vorlesung wird so als performative Wissensvermittlung diskutierbar. Wie alle Spielarten von Darstellung verdankt sich auch die Vorlesung Medien und rhetorischer Figuren. Beide sind aus kulturkritischer Perspektive als Vermittlungsinstanzen diskutierbar, die Formen von Uneigentlichkeit generieren,¹²

⁹Vgl. oben S. 136.

¹⁰Grimm, 1897, S. 278.

¹¹»Gerade die *Inszenierung* prägt nun den Umgang mit Kultur vornehmlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Es geht um die Ästhetisierung des Lebens.« – Fohrmann, 1989, S. 182.

¹²Stanitzek, 1998.

da die Kunst nur vermittelt durch ein Sprechen über sie zu einer immer schon verfälschenden Darstellung gelangt. Hier, bei der Vorlesung mit Diaprojektion ist sie, wie wir sehen werden, von Grimm sogar dezidiert als eine fingierte Anwesenheit ausformuliert. Eine solcherart fingierte Präsenz begegnete z. B. zuvor in Schnaases *Niederländischen Briefen*, etwa bei der ekphrastischen Beschreibung des Mauritshuis und in der *Geschichte der bildenden Künste* im Einleitungskapitel über die ägyptische Kunst. Das Medium für die Formen der Kunst war hier die Sprache, die immer wieder in Zeigegesten auf gedruckte wie abwesende und also unsichtbare Bilder eine solch fingierte Präsenz beschwor.

Im Diskussionszusammenhang der Schriften Grimms über die Veränderung der Vorlesungstätigkeit durch das Skioptikon macht sich nun ein besonderer Zug zur Darstellungsfrage bei Grimm bemerkbar. Grimm sieht Darstellung nicht als ein Adressierungsproblem an, das einen wie auch immer gearteten falschen Schein erschafft, der ein wahres Bild der Kunst nicht einholen kann. Vielmehr ist Darstellung für Grimm ein absolut notwendiger Bestandteil wissenschaftlicher Forschung in dem Sinne, dass erst in einer inszenierten, und das heißt auch bewusst konstruierten, Darstellung eine wahre Wahrheit zum Ausdruck gebracht werden kann. Ein solcher von Grimm besonders drastisch herausgestellter Imperativ zur Inszenierung sollte dabei als eine durchaus problembewusste Reflexion des Transkriptionsproblems von Bildlichkeit verstanden werden. Bilder, dies erfährt man auch bei Grimm, können nur adäquat adressiert werden, indem man sie in anderen Medien adressiert. Das Medium, welches diese Adressierung zu leisten hatte, war zunächst und vor allem die Sprache. Mit dem Aufkommen verlässlicherer Reproduktionsmedien aber treten diese, wenn auch nicht in der Praxis der Forschung, so doch in der theoretischen Diskussion des Fachs in den Vordergrund. In diesen Medien, das macht Grimm deutlich, inszenieren und erklären sich (auch) die Bilder selbst.

In den zuvor besprochenen medientheoretischen Einlassungen der Kunsthistoriker bzw. Kunstschriftsteller war es vor allem die Verstreuung der Kunst, die ein unwahrhaftiges Bild abgab. Der kunsthistorische Mediengebrauch war daher vor allem auf die Wiederherstellung eines (historischen) Zusammenhanges der über Sammlungen und Länder verstreuten Kunst gerichtet. Vor allem die *Denkmäler der Kunst* zeugen von diesem Imperativ zur Bildung von Zusammenhängen.

Herman Grimm dockt zwar an diese Diskussionen an, etwa wenn er darauf verweist, dass die Werke Raffaels weit verstreut seien und den Lernenden zuvor nicht adäquat zugänglich gemacht werden konnten,¹³ oder wenn er auf die Wichtigkeit der Wandmalereien Giotto's eingeht, die er für das Verständnis der folgenden Kunst-

¹³Grimm, 1897, S. 309.

geschichte für zentral hält. Aufgrund ihrer Ortsgebundenheit sind diese ebenfalls nur durch Medien vermittelt im Vorlesungsraum vorzuführen.¹⁴ Auch verweist er in diesem Zusammenhang durchaus auf Vorteile des vergleichenden Sehens, wenn mit mehreren Diapositiven der Lichtwechsel und die verschiedenen Aufstellungssituationen des David von Michelangelo verglichen werden konnten und würdigt es als eine Kern-Methode der Kunstgeschichte:

Eine Hauptaufgabe des Lehrers der Neueren Kunstgeschichte ist, Darstellungen derselben Scene seitens verschiedener Meister zu vergleichen: indem die Bilder nun zu gleicher Zeit sichtbar gemacht werden, tritt die vergleichende Betrachtung sofort in Wirksamkeit. Diese kann aber auch bei ein und demselben Werke durch Vorführung in verschiedenen Ansichten und Beleuchtungen erzielt werden, so daß ich eine Statue zeigen kann, wie sie von Weitem und wie sie aus der Nähe gesehen erscheint, wie sie von vorn, von links von rechts, von hinten betrachtet dasteht, wie sie bei wechselndem Sonnenstande sich darbietet. Die einander rasch folgenden Anblicke fließen in der Erinnerung zusammen und bewirken eine Vertrautheit mit dem Kunstwerke, wie dessen wirkliche Betrachtung sie kaum hervorzubringen vermag.¹⁵

Selbst dort aber, wo Grimm vergleicht, geht es ihm dennoch nicht um ein vergleichendes Sehen, das in der heutigen Diskussion als *die* grundlegende, kritische Medienoperation der Kunstgeschichte gesehen wird.¹⁶ Statt in kritischer Distanz sieht er das Potential vergleichenden Sehens gerade in der Versenkung in das einzelne Werk: Mit diesem kann mithilfe der Projektion eine noch intimere Bekanntschaft erreicht werden, als durch die Betrachtung des Originals. »In Florenz selbst sogar wäre diese Art concentrirter Belehrung unmöglich. Sie ist die naturgemäße für den Unterricht.«¹⁷ Die verschiedenen Anblicke »fließen in der Erinnerung zusammen«. Aby Warburg wird diesen Aspekt später als »verschmelzende Vergleichsform« bezeichnen.¹⁸ Es darf hier darauf verwiesen werden, dass Grimm wohl keine Doppelprojektionen verwendete. Auch die Montage verschiedener Bilder auf eine Glasplatte,

¹⁴Grimm, 1897, S. 293.

¹⁵Ebd., S. 282–283.

¹⁶In der neueren Diskussion um vergleichendes Sehen haben vor allem Horst Bredekamp und Felix Thürlemann eine im Vergleich begründete Kritik zu erkennen geglaubt. Die Betrachtung eines einzelnen Bildes, so Thürlemann, biete immer die Gefahr einer Versenkung in den Bildgegenstand. Um jedoch nicht in bloße Kontemplation abzudriften, vermag die Kunstgeschichte durch die Institutionalisierung des Vergleichs eine rationale Distanz zu ihren Gegenständen zu entwickeln. Zum Themenkomplex des vergleichenden Sehens vgl. auch Bader, Gaier und Wolf, 2010.

¹⁷Grimm, 1897, S. 284.

¹⁸Hensel, 2010.

wie sie Bruno Meyer in seinem Katalog der Glasphotogramme für den kunstwissenschaftlichen Unterricht anbot, dürfte eher die Ausnahme als die Regel gewesen sein.¹⁹ Das einzelne Bild zu begreifen und sich als Bildungsgut anzueignen, das ist der grimmsche pädagogische Einsatzpunkt. Die Herstellung eines Zusammenhangs oder eines Überblicks stellt sich für Grimm erst als auf dieser Grundlage als neue Aufgabe.

Grimm legt seinen Text grundsätzlich als Medienvergleich an und verbindet diesen mit Annahmen über Wirkungen der Medien. So wird der Gebrauch von Medien in der Vorlesungstätigkeit jeweils vor und nach der Inanspruchnahme des Skioptikons beschrieben und analysiert, um dann die entsprechenden Wirkungen bei Zuhörer und Vortragendem inklusive der diversen Rückkopplungen darzulegen. Grimm bietet dabei einerseits allgemeine Thesen zur Pädagogik, zur Didaktik und zur Popularisierung von Kunstgeschichte und gibt andererseits, jeweils aus der aktuellen Vorlesungspraxis berichtend, einen Überblick über die Vorteile des Skioptikons hinsichtlich der verschiedenen Kunstepochen. Die von Grimm diskutierten Vergleichsmedien sind sehr unterschiedlich gelagert und die angeführten Medienvergleiche deshalb besonders komplex, weil das jeweils durch sie vermittelte nicht konstant ist. Grimm variiert gewissermaßen alle Konstanten der Medienvergleichsoperationen. Die wichtigsten Vergleichsmedien sind jedoch die Fotografie und der Kupferstich, aber auch die Literaturgeschichte und sogar die Quellenkritik werden von Grimm als Medien diskutiert, die durch das Skioptikon (zumindest in der Vorlesungssituation) abgelöst zu werden versprechen.

Die Vorlesung wird von Grimm als eine multimediale, quasi kinematografische Situation beschrieben, in der der Lehrer dem Zuhörer einen grundlegenden Einblick in die Kunstgeschichte zu geben beansprucht. Die Vorlesung ist für Grimm nicht der Ort, an dem Spezialwissen vermittelt wird. Dieses wird idealerweise erst in kleiner besetzten Kolloquien und im Selbststudium der maßgeblichen Literatur und der zentralen Quellen erworben. Auch sieht er seine Zuhörerschaft nicht durchgängig als angehende Kunsthistoriker, »welche später Museumsbeamte und Docenten werden wollten«.²⁰ Die Vermittlung von Kunstgeschichte hält Grimm vielmehr für ein Erfordernis, das der Gesamtgesellschaft zugute kommt. Jeder, der in Grimms Vorstellung der Elite des deutschen Kaiserreiches eine exponierte Position einnimmt, sollte mit der Geschichte der Kunst vertraut sein. Hieraus spricht ein Geschmacksbildungsimperativ, der späteren staatlichen Entscheidungsträgern, etwa wenn es um die Aufstellung von Denkmälern oder öffentliche Baumaßnahmen geht, Sicherheit

¹⁹Meyer, 1883.

²⁰Grimm, 1897, S. 308.

bei ästhetischen Fragen zu geben verspricht. »Es müssen die Männer, die an der Spitze der Dinge stehen, auch derartige Schrift zu lesen im Stande sein.«²¹ Hieraus ergibt sich ein auf das gesamte Volk gerichteter Anspruch, der grundsätzlich »Jeden« adressieren möchte.²²

Dieses Kommunikationsideal geht (zumindest im Wissenschaftsbetrieb) einher mit einem Programm von Popularisierung, das sich überschneidet mit der grundlegenden Einführung in die Kunstgeschichte, die auch zur Ausbildung späterer Spezialisten dienen soll. Grimms Hörerschaft deckt sich damit grundsätzlich mit den Adressaten der Bücher von Kugler, Schnaase, Förster und Springer. Für Grimm ist der Aspekt des Sehens, die Emphase auf Anschaulichkeit und auf das Bild von zentraler Bedeutung im Zusammenhang mit dem *studium generale*, mit der »Universitas litterarum«, in der er sein Tun verortet. Der Vergleich seiner Vorlesungen ohne und mit Skioptikon hebt nun ganz entscheidend auf die Unterscheidung von Anwesenheit und Abwesenheit des Bildes ab. Grimm stellt die Abwesenheit des Bildes als das wesentliche Hindernis bei der Vermittlung der Grundlagen von Kunstgeschichte dar. Die Vorlesungen, so beschreibt Grimm, konzentrierten sich daher vornehmlich auf die kunsthistorischen Zeugnisse, die in Textform vorlagen und dementsprechend vorgetragen werden konnten. Kunstgeschichte konnte somit zunächst nur als Philologie gelehrt werden:

Ein ganz festes Operationsfeld gewährte aber nur das gedruckte und geschriebene biographische Material. Hier war sichere philologische Arbeit zu leisten. Mehr ließ sich in den Vorlesungen nicht erreichen. Dies der Grund, weshalb, je strenger man die Dinge durchnahm, um so geringer

²¹Grimm, 1897, S. 277; vgl. auch ebd., S. 325: Es tritt die Forderung ein »es seien, abgesehen vom Fachstudium, zukünftige Männer vorzubilden, auf deren Schultern einst die Last des Staatswesens ruhen dürfe. Ein junger Deutscher [...] muß, wenn monumentale Gebäude oder Statuen zu errichten sind, wenn Kunstwerke hohen Preises angekauft, wenn Wände, die dem Anblicke der Menschen offen stehen, mit Gemälden geschmückt und für all' das öffentliche Gelder bewilligt werden sollen, als Mann ein Urtheil haben, in wie weit er diesen Bewilligungen zustimmen dürfe«.

²²Fohrmann, 2005, insb. S. 325–329: Im Rückgriff auf den ersten im Leipziger *Pfennig-Magazin* erschienen Artikel, der die Überschrift »An Jeden« trägt, entwickelt Fohrmann die neue Figur des Intellektuellen, der sich nicht mehr über Gelehrsamkeit, d. h. über die Differenz gelehrt/ungelehrt abgrenzt, sondern mit dem »demokratisierende[n], inkludierende[n] Effekt des Buchmarktes, der keine anderen Beschränkungen als Kauf- und Lesefähigkeit eines weiter nicht bestimmten Einzelnen zu denken vermag« rechnen muss. Zugleich muss er aber einen »Anspruch auf Wissenschaft« erheben, »der alle diejenigen ausschließt, die nicht über eine in wissenschaftlicher Sozialisation gewonnen disziplinäre Methodik verfügen«. »In einem steten Übergang aus alter Gelehrsamkeit und »neuer« Wissenschaft differenziert sich das, was im Gemeinsamen der Gelehrsamkeit verbunden werden sollte, in einzelne Funktionen und – in ihrer jeweiligen Kombination – in einzelne Rollen aus: der alte Gelehrte wird zum bloß verzeichnenden *Antiquar*, zum *Forscher* sowohl der *Geschichte* als auch der *Natur*, zum *darstellenden Künstler* in der *Poesie* und von *Historie* und schließlich – avant la lettre – zum *Intellektuellen*.« – ebd., S. 328–329.

die Theilnahme der Studirenden wurde. Sie hörten Urtheile über Sichtbares das sie nicht sahen. [...] Ich sah mich genöthigt, über Kunstgeschichte so zu lesen, daß ich »Kunst« im weitesten Sinne als »Bildende nationale Phantasie« faßte und den Werken der Dichter in meinen Vorträgen denselben Rang gönnte wie denen der Maler und Bildhauer.²³

Grimm legte also einen erweiterten Kunstbegriff an, durch den es möglich war, Kunst als nationale Fantasietätigkeit nicht nur durch Bilder, sondern durch Dichtung darzustellen. Der Medienwechsel betraf also nicht (nur) das Medium, in dem die Kunst zur Darstellung kam, vielmehr bestimmte das zur Verfügung stehende Medium, welche Kunst überhaupt dargestellt werden konnte. Das Problem stellt sich aber noch einmal verschachtelter dar, wenn man (auf Kuglers Denkmalsbegriff zurückgreifend) einbezieht, dass der von Grimm vorgeschlagene Begriff der nationalen Fantasietätigkeit dasjenige ist, was in der Vorlesung nun eigentlich vermittelt werden soll. Die Kunst, sei es nun Dichtung oder bildende Kunst, ist somit immer nur das Medium, in dem diese Fantasietätigkeit zur Anschauung kommt, so wie die Kunstwerke (für Kugler) als Denkmäler immer nur einzelne Konkretionen einer allgemeinen Kunsttätigkeit waren.²⁴ In Grimms Operationsweise, die er als Notlösung bezeichnet, weil er seinem Publikum Bilder nicht adäquat vorführen konnte, lässt sich so erkennen, welchen Stellenwert Kunst und Kunstwerke, also dezidiert auch die Originale, als Medien erhalten können.

Der erste Teil des Vorlesungsprogramms, die Konzentration auf das »biographische Material« und die damit verbundene philologische Tätigkeit, offenbarten das Problem, das Grimm sich damit, wie er selbst nicht müde wird zu bemerken, einhandelt. Das biografische Material bezeichnet das, was die Geschichtsschreibung der Zeit als sogenannte »äußere Geschichte« begreift. Es ist nicht nur der hier angesprochene Mangel an Anschaulichkeit, sondern auch die Gefahr, mit einer Überbetonung der äußeren Geschichte dem Wissenschaftsideal antiquarischer Gelehrsamkeit zu verfallen. Grimm kann so die Medienfrage auf den bereits angesprochenen methodischen Disput zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und Wissenschaft zurückführen, die eingangs von den »fragmentarischen Existenzen« und den »ganzen Männern« repräsentiert wurden.

Es werden sich vielleicht auch jetzt nicht Die belehren, welche, ihrer Vorbildung und Naturanlage nach, die Stellung der Neueren Kunstgeschichte als eines Theiles der historischen Wissenschaft nicht recht begreifend,

²³Grimm, 1897, S. 313–314.

²⁴Vgl. oben S. 42.

den energischen, scharfsichtigen antiquarischen Betrieb als das eigentlich Richtige ansehen und in der gelehrten Anfertigung von Katalogen und Fundberichten die Blüthe dessen erblicken, was die Kunstgeschichte zu leisten habe. Ich will sie nicht umzustimmen suchen. Mögen die Vertreter dieser Anschauung in der Fortführung ihrer mühevollen, bedeutenden Aufwand an Kenntniß und Erfahrung erfordernden Arbeiten ruhig und glücklich weitergehen, ihnen auch die bisher gewährten reichen Mittel fort und fort zu Gebote stehen, mögen zugleich aber auch ihre stillen Angriffe gegen die Vertreter der historischen Kunstwissenschaft wie ich sie zu betreiben versuche, künftig ebenso fruchtlos sein, wie sie bisher gewesen sind. Es muß Lehrer geben, die in erster Linie auf die Schönheit und Größe der dargestellten Ideen und Gestalten hinweisen und der aufwachsenden Generation von der Mission der großen Künstler im fortschreitenden Leben der Völker reden.²⁵

Der Medienwechsel von der Vorlesung ohne zur Vorlesung mit Skioptikon ist also parallelgeschaltet mit der Wende von antiquarischer Gelehrsamkeit zur ›neuen‹ Wissenschaft, als deren Vertreter Grimm sich definiert.

Größe als Medienkategorie – Überbietung des Originals

Das immer neu vorgebrachte Argument der Vergrößerung des einzelnen Kunstwerks durch die Projektion steht im Zusammenhang mit einer Emphase auf Prägnanz und Präsenz. »Es fällt uns gemeinhin nicht auf, daß Zeichnungen, Kupferstiche und Photographien die Kunstwerke fast immer in mehr oder weniger willkürlich verkleinertem Maßstabe erscheinen lassen und daß sie uns so im Gedächtnisse stehen.«²⁶ Nicht nur die Praktikabilität von verkleinerten Abbildungen, wenn vor einer großen Zuhörerschaft gesprochen wird, gilt für Grimm als das ausschlaggebende Argument. Die Verkleinerung verschleierte vielmehr die wahren Verhältnisse der Werke und hinterlasse beim Rezipienten, der nicht zu den Glücklichen gehört, die reisen können, eine grundlegende Unsicherheit über die Wirkung der Originale, da Kupferstiche nur selten die wahren Dimensionen anzugeben pflegen. Selbst mit einer solchen Angabe aber bleibe der Lerneffekt, sprich der Erinnerungsgehalt, verfälscht: »Uns stehen die Reproduktionen, nicht die Originale in der Erinnerung.«²⁷ Dabei firmiert aber nicht das Original selbst als Rettung aus der Not. Der Retter ist für Grimm kein

²⁵Grimm, 1897, S. 303.

²⁶Ebd., S. 281.

²⁷Ebd., S. 281. – Grimm sieht hier noch kritisch, was bereits mit den *Denkmälern der Kunst* positiv vorangetrieben wurde und was sich spätestens mit André Malrauxs *Musée imaginaire* bewahrheitete:

anderer als der Diaprojektor. Das Skioptikon liefert zwar nicht die Originale selbst, aber es liefert Reproduktionen, die statt als verkleinerte Versionen in intellektuellen Kreisen zu zirkulieren (Rumohr hatte bereits auf dieses Argument rekurriert) in der Vorlesungssituation in mehrfacher Vergrößerung erscheinen können. Diese, so Grimm wirkt »nicht verwirrend«, weil er die »wirkliche Größe der Werke sofort angebe«. Es geht ihm aber dennoch nicht darum, dass der Betrachter ein wie auch immer geartetes Gefühl für die Eigenschaften des Originals, also Größe, Material, Farbe, Zustand etc. erhält. Auch das Skioptikon kann dies nicht leisten. Es leistet aber mehr, nämlich die mediale Überbietung der Betrachtung des Originals auf mindestens drei Ebenen:

Gedächtnispsychologisch kann Grimm behaupten, die Vergrößerung erleichtere »die Übersicht und die Aufnahme der Werke in das Gedächtniß«.²⁸ Diese Form von Prägnanz, der Glaube, dass die Anschauungen »sich tief in das Gedächtniß einnisten«²⁹, geht zurück auf eine Form von Monumentalisierung, die das Bild ins Kolossale steigert. Hinzu tritt der eminent inszenatorische Aspekt der Lichtspendung.³⁰ Die Lichtmetaphorik ist eng verbunden mit den Diskursen um die Fotografie und bereits in den frühen kunsthistorischen Überblickswerken Schnaases, Försters und Lübkes fest verankert, die als Texte Licht auf die dunklen Seiten der Kunstgeschichte zu werfen versprochen, um einen Prägnanzeffekt zu erzielen. »Es ist das Eigenthümliche des Skioptikons, die Werke augenblicklich auf der Fläche leuchtend erscheinen zu lassen. In dieser glücklichen Art vor uns tretend, gestalten sie selbst sich wie zu neuen Schöpfungen, die [...] tief in das Gedächtniß eindringen.«³¹ Die zweite Ebene fokussiert auf ein aus der Ästhetik entnommenes Argument der Idealisierung:

Der ideale Inhalt der Werke tritt in eindringlicher Art zu Tage. Der Anblick des Originalwerkes selbst kann durch bestechende Eigenschaften über seinen inneren Werth täuschen, man kann es um äußerer Ursachen willen für geistig bedeutender halten als es ist: Das Skioptikon duldet diesen falschen Schein nicht. Nur Werke ersten Ranges bestehen die Probe.³²

Reproduktionen beziehen sich nicht auf Originale, sondern auf andere Reproduktionen. Siehe vor allem Geimer, 2009, bes. S. 81.

²⁸Grimm, 1897, S. 282.

²⁹Ebd., S. 282.

³⁰Zur Geschichte der Lichtbildprojektion s. Ruchatz, 2003, der jedoch nur am Rande auf die spezifisch kunsthistorische Problematik eingeht.

³¹Grimm, 1897, S. 350.

³²Ebd., S. 282.

Grimm betont auch hier nicht die Verfügbarkeit von originalgetreuem Abbildungsmaterial, sondern die mediale Überbietung des Originals selbst. Die Diaprojektion kann als Vergrößerung ein wahrhaftigeres Bild des Originals zeigen als das Original selbst es könnte. Der Ausgangspunkt dieser Argumentationslinie ist nicht neu. Er lässt sich insbesondere im Zusammenhang mit dem Streit von Rubenisten und Poussenisten, zwischen den Befürwortern von *disegno* einerseits und *pintura* andererseits verstehen. Das Disegno war in diesem Verständnis gerne deshalb als das Überlegene verstanden worden, weil es ein geistig höherstehendes Ideal ausdrückte, das nicht ausschließlich an die Sinnlichkeit appellierte bzw. von der sinnlichen-dekorativen Detailfülle gereinigt war. Das Glänzende, das Bunte, das in welcher Form auch immer sinnlich überdeterminierte, also auch das Porträhafte, das zu sehr an der Wirklichkeit Haftende wurde in diesem Argumentationszusammenhang abgelehnt. In diesem Kontext sind auch die Vorbehalte gegenüber der flämischen und niederländischen Kunst insgesamt und die gleichzeitige Favorisierung der italienischen Renaissance zu sehen, wie sie etwa von Joshua Reynolds vorgebracht werden.

Zumindest implizit bezieht sich Grimms Argumentation für die Wirkung der Projektion auf diese kunsttheoretischen Überlegungen des 18. Jahrhunderts. Die Bilder, die er in der Vorlesung zeigt, sind ausnahmslos schwarz-weiß, oftmals sind es sogar abfotografierte Kupferstiche oder Holzstiche. Das Zeichnerische und im neoklassischen Kontext das Ideal-Geistige tritt damit in den Vordergrund. Neu – entschieden neu – ist hingegen Grimms Verknüpfung dieser Unterscheidungen mit dem Aspekt der Größe der Abbildungen. Die Bilder bestechen nun durch ihre Monumentalität und nicht durch ihre »glänzenden« Eigenschaften, die nur über den inneren Gehalt hinwegtäuschen. Das Original selbst umgibt so ein »falscher Schein«, der erst durch das Skioptikon als solcher entlarvt wird. Das medial vermittelte Bild auf der Wand des Hörsaals kann damit als ein wahrhaftigeres Bild des Originals gelten als das Original selbst. Was in den *Denkmälern der Kunst* durch die Herstellung eines Zusammenhangs geleistet wurde, das leistet Grimm nun durch Vergrößerung, nämlich die unwahrhaftige Erscheinungsweise des Originals in einen Zusammenhang oder eine Inszenierungssituation zu überführen, die die »wahren Verhältnisse« sichtbar werden lässt, um der Kunst ihre wahre Erscheinung zurückzugeben.

Als dritte Ebene der Überbietung des Originals durch die Vergrößerung kann der Blick gelten, den Grimm nun nicht mehr auf das Bild oder das originale Werk, sondern durch das Dia hindurch, d. h. durch die Vergrößerung hindurch in den Schöpfungsprozess des Künstlers richtet. »Auch das empfinden wir: daß diese Gestalten in Raphael's Phantasie in größeren Dimensionen gewohnt hatten, als er sie auf der Tafel ausführte.« Und Grimm kann das Dia nun nochmals durch das Dia

selbst überbieten, das die Wahrheit des Gesagten durch eine weitere Vergrößerung bekräftigt: »Wie wahr dies sei, bestätigt das Einsetzen einer zweiten Platte, durch welche die Figuren nun zu ganz collossaler Größe gesteigert, die umfangreiche, hohe Wand voll ausfüllen.«³³ Das an die Wand geworfene Bild wird nun transparent für einen Blick in eine gänzlich divinatorische Dimension: die künstlerische Phantasie selbst. Hier kann nun, ohne auf Quellen, auf Bestandteile äußerer Geschichte welcher Art auch immer eingehen zu müssen, der »eigentliche« Plan der Werke erfasst werden, etwa bei Dürer:

Jedem der Dürer kennt muß dies Blatt [d. i. *Ritter Tod und Teufel*] vor Augen stehen, sobald sein Name genannt wird. Aber erst wer es in der collossalen Größe, die das Skioptikon ihm verleiht, gesehen hat, wird den Stich von nun an nur für die verkleinerte Wiederholung eines in Dürer's Phantasie ursprünglich colossal hausenden Gemäldes betrachten, welchem die wahre Größe zu verleihen zufällige Verhältnisse den Meister verhinderten.³⁴

Es ist bezeichnend für Grimms monumentalisierendes Programm, dass das Skioptikon einen Zustand wiederherzustellen und dem Betrachter zu vermitteln vermag, der jenseits des ausgeführten Werks liegt. Der Blick erlaubt nun nicht nur darüber zu urteilen, wie der Künstler das Werk ursprünglich geplant hatte, sondern auch dass es »zufällige Verhältnisse«, sprich äußere Umstände, gewesen seien, die es verhindert hätten, dass das Werk so hätte ausgeführt werden können, wie es erst das Skioptikon erscheinen lässt. Erst im Hörsaal wird so durch die Projektion die Kunst von den Zufällen der Realität gereinigt und in einen Bereich des Idealen überführt, in dem ihre geistige Größe beschreibbar wird. Grimm scheut sich dabei nicht, das Blatt mit den Reiterstandbildern des Gattamelata und Colleoni und dem Wandgemälde von Hawkwood im Florentiner Dom zu vergleichen, denen »etwas in ihrer mächtigen Erscheinung Liegendes mitgegeben [ist], das uns nöthigt, uns ihrer zu erinnern. Mit diesen Werken der großen Kunst tritt Dürer's Christlicher Ritter, wenn das Skioptikon ihn in genauester Deutlichkeit colossal auf die Wand malt, jetzt in die gleiche Werthstellung.«³⁵ Grimm gibt zu, dass diese Erscheinung bloß ein Phantom ist, ein Phantom aber, dessen Wirkmächtigkeit sich die kunsthistorische Vorlesung zunutze machen kann, indem sie das Phantomatische in das Ideale überführt. Das Phantom übertrifft die Vorbilder aus der Kunstgeschichte sogar, weil »der zu Grunde

³³Ebd., S. 315.

³⁴Ebd., S. 357.

³⁵Ebd., S. 357.

liegende Gedanke den Christlichen Ritter in ganz anderem Umfange auch geistig zu einem unserer historischen Denkmale macht.«³⁶

So eröffnet das Skioptikon einen Blick, der an der äußeren Geschichte der Kunst in mehrfacher Hinsicht vorbei geht. Einerseits kann das philologisch zu bearbeitende Material, das in Grimms Beschreibung seiner Vorlesungen ohne Skioptikon im Zentrum stand, nun in den Hintergrund treten. Grimm kann nun die Bilder zeigen, von denen er zuvor nur sprechen konnte. Er kann sie andererseits aber vernachlässigen, weil in den monumentalen Gebilden, die auf die Wand geworfen werden, eine höherstehende Wahrheit sichtbar wird. Eine Wahrheit, die den falschen Schein des Originals zu entzaubern vermag und zugleich einen Blick eröffnet, der in augenblicklicher Prägnanz ein Idealbild der Kunst entstehen lässt, vor dem die ausgeführten Kunstwerke selbst wie Schatten verblassen. Nirgends ist die Bildkompetenz stärker für die Disziplin der Kunstgeschichte beansprucht worden als hier, wo das Bild auf der Wand des Hörsaals das Originalwerk sogar in seiner Originalität übertrifft, wo das Wort und der Blick des Kunsthistorikers im Hörsaal die Kunst zu ihrer eigentlichen Präsenz verhilft, wo die Kunst jenseits des Hörsaals und das heisst auch jenseits des Zugriffs durch den Kunsthistoriker nur als uneigentlicher falscher Schein existiert. Das Skioptikon ist hier dezidiert keine »Prothese der Kunstbetrachtung«,³⁷ es ist kein schwaches Behelfsmittel, dessen sich derjenige bedienen muss, dem die Originalwerke nicht zugänglich sind, es ist vielmehr das einzig mögliche Fenster in die jenseits der konkreten Werke stehende Wahrheit der Kunst selbst. Das Skioptikon in der Hand des Kunsthistorikers ist daher das Präsenzmedium schlechthin.

Grimm kann seine Apologie des Dia-Projektors so einerseits als Differenz von Medienbild und Original betreiben und operiert damit medientheoretisch an der Stelle, an der das Medium über die Beobachtung seiner Formen selbst indirekt beobachtet wird. Andererseits aber schlägt seine Rede immer wieder um in eine profunde Medienblindheit. Beobachtung des Mediums wird in dem Moment ausgeschaltet, in dem in einem epiphanischen Ereignis die Werke selbst im Hörsaal als Anwesende angesprochen werden. Das Skioptikon erlaubt die paradoxe Formel einer durch das Medium vermittelten Unmittelbarkeit, denn es liefert »Anblicke der Werke selbst«,³⁸ »[e]s verdunkelt sich der Hörsaal und das Werk erscheint auf der Wand [...]. Der Anblick der sich hier aufthut, übertrifft bei weitem die Wirkung der Stiche, obgleich die Glasplatte nach einem Stiche angefertigt worden ist. Uns überkommt das Gefühl

³⁶Grimm, 1897, S. 357–358.

³⁷Dilly, 1975.

³⁸Grimm, 1897, S. 307.

der lebendigen Gegenwart eines großen Kunstwerks.«³⁹ Durch zweifache Vermittlung erscheint nicht ein schwaches Abbild des Originals, sondern dieses wird selbst im Hörsaal gegenwärtig. Wo zuvor die Vorzüge des Mediums selbst beobachtet und auf seine Eigenschaften bezogen dargelegt wurden, ist es nun maximal transparent für die Formen, die es generiert. Nicht nur Sichtbarkeit des abwesenden Werkes kann nun sichergestellt werden, sondern sogar dessen Anwesenheit. Die schon seit Merz' Vorwort zu den *Denkmälern der Kunst* bekannte der Verbindung der Terme von Bild und Leben gegenüber Schrift, Text, äußerer Geschichte und Tod, scheint hier wiederum auf, wenn dezidiert auf die Lebendigkeit des Bildes und seiner Gegenwart im Hörsaal abgehoben wird, wenn sogar das Bild selbst in einer ekphrastischen Rede verlebendigt wird:

Man empfand sich als unmittelbar bei der Scene selbst gegenwärtig. Auch Dürer und Holbein wissen bei einigen ihrer Werke uns in diese Lage und Stimmung zu versetzen, doch nur Ausnahmsweise. Den Radirungen Rembrandt's dagegen, die ich zeigte wie ich sie zufällig hier ausgewählt hatte, war durchweg diese Eigenschaft zu Theil geworden. Wie der Burgermeister Sixt am offenen Fenster steht, vermeint man die frische Luft mitzuathmen, die ins Zimmer einströmt. Man verfolgt die Bewegung seines Antlitzes, welche die Lectüre des, wie wir vermeinen, wichtigen Briefes hervorruft den er in der Hand hält: das scheinbare Auf- und Niedergehen der Augenbrauen.⁴⁰

Und zum *Hundertguldenstück*, das für Grimm von allen Radierungen Rembrandts »am ergreifendsten [...] wirkt«, wird bemerkt, es töne »wie gemaltes Seufzen und Jammern aus dem Bild heraus«,⁴¹ und der Christustypus sei kein »Abschluß der vorhergehenden Versuche anderer Meister, sondern eine lebende Gestalt mit gleichsam wechselnden Zügen und Handbewegungen, trostspendend, liebevoll, seiner Sendung hingegeben.«⁴² So kann Grimm über Rembrandts Radierungen insgesamt behaupten, ihr »Anblick wirkte wie der von Szenen, die uns auf der Bühne ergreifen und zu denen wir im Momente des Ergriffenseins keine historischen Erläuterungen hören wollen. Schließlich ist bei jedem Kunstwerk unser freies Endurtheil doch von dem Grade abhängig, in dem wir uns sofort erfaßt, gepackt, erschüttert fühlen.«⁴³

³⁹Ebd., S. 315.

⁴⁰Ebd., S. 387.

⁴¹Ebd., S. 387.

⁴²Ebd., S. 388.

⁴³Ebd., S. 388.

Es wird in diesen Zeilen deutlich, wie sehr es Grimm um die inszenatorische Gewalt der Szenen geht, die er seinem Publikum vorführt.⁴⁴ Die Unterscheidung von den Vertretern der alten Gelehrsamkeit, gegen die er seine Art der Kunstgeschichte gerichtet sieht, verpflichtet darauf, zunächst und vor allem von den Werken der Kunst ergriffen zu werden, statt sie zu erläutern. Erläuterung – weiter gefasst Analyse und Zergliederung der Kunst – ist genau dort zu suchen, wo Grimm die »fragmentarischen Existenzen« vermutet, wo doch »ganze Männer« vonnöten sind. Grimm kann diesen zugleich pädagogischen und wissenstheoretischen Einsatzpunkt aber noch steigern.

Rembrandt war für mich, der Potenz nach, immer der mächtigste gewesen unter den schöpferischen Meistern: jetzt durfte dieses Urtheil ausgedehnt werden: er übertraf in den vergrößerten Bildern des Skioptikons thatsächlich seine Vorgänger durch die Macht, in jeder Linie ein Stück Natur zu geben. Er selbst erscheint in seinen Gemälden weniger groß als in diesen vergrößerten Bildern seiner Radirungen. Unmittelbare Gegenwart der Natur! Die Athemzüge seiner Gestalten glaubt man zu vernehmen. Ihre Gedanken gehen uns auf, als seien es die unsrigen. So hat keiner beobachtet und so sicher den Federzug der Hand gefunden, der das Innere des Menschen niederschrieb, wie Rembrandt im Verkehr mit den Schöpfungen seines Genies. [...] Es kommt, sobald dies constatirt worden ist, auf den Rest dessen nicht mehr an, was über Rembrandt zu sagen wäre.⁴⁵

Das Skioptikon ermöglicht eine Gegenwart, einen unmittelbaren Zugang zu den Werken, der in keiner anderen Betrachtungssituation zu haben ist. Sind in der herkömmlichen Gattungshierarchie die Gemälde eines Meisters in der Regel die wertvolleren und im Gesamtwerk höher angesehenen Leistungen, so kehrt das Skioptikon dieses Verhältnis zumindest bei Rembrandt um: Die vergrößerten Radierungen übertreffen die Wirkmächtigkeit der Gemälde. Ihre Gestalten sind nicht mehr nur lebendig im Hörsaal anwesend, nicht nur ihr Atmen ist zu hören, sondern sogar eine Gedankenübertragung kann stattfinden. Der alte Wunsch nach wortloser Kommunikation, nach einer endgültigen Überbrückung der Grenze von Anschauung und Denken ist hier im Medium der Projektion erreicht. Es ist nichts weniger als

⁴⁴Hierzu Rößler, 2010, der der Bedeutung des Erlebnisbegriffs sowohl in Grimms Schriften als auch in seinem Gebrauch des Skioptikons nachspürt und diesen in einer Rezeption des Symbolbegriffs Ralph Waldo Emersons verortet.

⁴⁵Grimm, 1897, S. 388–389.

plausibel, dass, von diesem Punkt an, der Rest nur noch Schweigen ist – auf diesen Rest kommt es nicht mehr an. Grimm fügt zwar hinzu, in welchen intellektuellen Umkreis er Rembrandt zuvor (d. h. vor dem Skioptikon) eingeordnet hat, dies kann nun angesichts der Überwältigung durch die Präsenz der Werke wegfallen. Überhaupt kann die Beschäftigung mit dem Quellenmaterial, mit den biografischen Einzelheiten, aber auch mit der Dichtung, die zuvor als Bildersatz im Medium der Sprache erhalten musste, nun durch das Bild selbst abgelöst werden. Denn nun

ist der Lehrer in der glücklichen Lage, seine Schüler, statt sie mit dem Gezänk der Widersacher beschäftigen zu müssen, auf den positiven Gehalt des Vorhandenen hinweisen zu dürfen. Der Gewinn ist ein bedeutender. Es war fast dahin gekommen, daß die Schüler glaubten, die Hauptsache beim Studium der Neueren Kunstgeschichte bestehe in der Fähigkeit, in diese ewigen Kämpfe der Autoritäten so wohl gerüstet, so heftig und so früh als möglich selbst einzuspringen und die »Streitfragen« mit auszufechten, während es sich in erster Linie doch um die Kenntniß und den Genuß der hervorragenden Leistungen der Künstler selbst handelt. Man muß die Dinge kennen, ehe man sich über sie herumstreitet.⁴⁶

Zumindest für den Bereich der Überblicksvorlesungen möchte Grimm daher die Streitfragen aus der Darstellung der Kunstgeschichte ausklammern. Der »positive Gehalt« soll aufscheinen, »nur positive Eindrücke sollen hier empfangen werden«,⁴⁷ »jeder verneinende Gedanke fällt fort, von controversen Meinungen ist keine Rede. [...] Alle jene Notizen, die früher die Hauptmasse des auch bei diesem Werke zu Ueberliefernden ausmachten, werden zu nebensächlichem Material«.⁴⁸ Kritik als Verneinung wird dadurch mit ausgeklammert. Grimms Programmatik zielt auf eine Vermittlung von Geschichte als eines Abgeschlossenen. Solcherart Abschlussfantasien sind typisch für jene Diskurse, die im 19. Jahrhundert die Forschung, die Zergliederung der Gegenstände in einer unabschließbaren Zirkulation anhalten möchten, um ein Bild dessen zu fixieren, das als Bleibendes in der Erinnerung, als Abgeschlossenes in das kollektive Gedächtnis einsinken und als Bildungsgut tradiert werden kann,⁴⁹ so wie Wilhelm Lübke sich in der *Geschichte der Architektur* darauf beschränkte, »nur das Wesentlichste, Bedeutendste«⁵⁰ zu erwähnen, so wie etwa A. Bohnemann in einem ebenfalls *Grundriß der Kunstgeschichte* überschriebenen

⁴⁶Ebd., S. 296–297.

⁴⁷Ebd., S. 317.

⁴⁸Ebd., S. 316.

⁴⁹Zu Zirkulation und Monumentalisierung s. Fohrmann, 2005, sowie kompakt Fohrmann, 2001b.

⁵⁰Lübke, 1855, S. VII.

Lehrwerk für »höhere Lehranstalten und für den Selbstunterricht« »unter Vermeidung alles gelehrten Beiwerks einen möglichst kurzen Überblick über das gesamte Gebiet der bildenden Künste« geben möchte.⁵¹ Grimm arbeitet hier gezielt an einer Monumentalisierung von Kunstgeschichte, die sich nicht nur (oberflächlich) in den ins Monumentale gesteigerten Bildern zeigt, sondern die das hinter der Methode stehende Konzept betrifft. Man kann mit einigem Recht behaupten, dass die Diaprojektion das historistische Geschäft der Kunstgeschichte der großen Meister, das Grimm in seinen früheren Schriften verfolgt, erst medial einlöst. Raffael und Dürer »stehen nebeneinander bei gleicher Schulterhöhe«, denn erst in der Projektion »erhöhten und vereinfachten« sich die Werke und ließen »den deutschen Meister höhere Gestalt annehmen.« Die Einfachheit der Werke ist das Entscheidende, denn nur das Positive, Unkomplizierte, Unstrittige, das Abgeschlossene soll das Zentrum der Belehrung bilden. So wird auch ein so problematisches Bild wie die Holbein-Madonna, zwar als Gegenbild zum *Toten Christus*⁵² angeführt, der Holbeinstreit selbst wird jedoch auf der Reflexionsebene, in den Berichten, nicht einmal genannt. Die beiden Madonnen verschmelzen ununterscheidbar zur »Darmstadt-Dresdner Madonna«.⁵³ Die hinter den Werken stehenden Künstler werden so ebenfalls zu Monumenten erhöht, grüßen sich von einem Sockel zum andern.⁵⁴ »Jeder Zuhörer empfängt, durch die Dunkelheit isoliert, diesem Anblicke einsam gegenüber, völlig ungestört die Erklärung des Werkes aus diesem selber.«⁵⁵

Herman Grimms pädagogisches Programm bei der Einführung in die neuere Kunstgeschichte bestimmt sich dabei nach der Frage, welchen Nutzen das Wissen um die Geschichte der Kunst für die Gegenwart hat. Weder die Streitfragen, die in der disziplinären Gemeinschaft abzuhandeln sind, noch die Werke selbst sind Selbstzwecke. »Wie stehen wir heute zu Dürer, darauf kommt es mir in meinen Vorlesungen an. Die alte Frage ›was ist mir Hecuba?‹ wird unaufhörlich [...] gestellt.«⁵⁶ Grimm expliziert diese Frage als einen Zweifel gegenüber der Relevanz für die Gegenwart. Sie steht jedoch im Besonderen im Zusammenhang mit der Inszenierungsfrage. Hamlet stellt die Frage ja gerade angesichts der Tatsache, dass derjenige, der über Hecuba weint (der Schauspieler), eben keinerlei Grund für seine Tränen hat, während sie ihm, Hamlet, fehlen angesichts des Mordes an seinem Vater.

⁵¹Bohnenmann, 1900, S. 5.

⁵²Hans Holbein d. J.: *Der Leichnam Christi*, 1521, Tempera auf Lindenholz, 30,5 x 200 cm, Kunstmuseum Basel.

⁵³Grimm, 1897, S. 375. – Zum Holbeinstreit vgl. zuletzt die noch unpublizierte Dissertation von Lena Bader, Bader, 2011.

⁵⁴Fohrmann, 2005, S. 442.

⁵⁵Grimm, 1897, S. 315.

⁵⁶Ebd., S. 366.

Die Tränen um Hecuba sind also gerade losgelöst von der Relevanz für denjenigen, der sie vergießt. Dass Grimms Ideal der Einführung in die Kunst auf das Ergreifende, nicht auf das Analysierende zielt, ist in diesem Zusammenhang zu sehen. Grimms Vorlesungen sind zu allererst Inszenierungen einer abgeschlossenen Kunstgeschichte, die von Streitfragen und von Kritik frei gehalten wird, in der die Frage »Was ist mir Hecuba?« durch die Gewalt, mit der die Bilder in die Betrachter eindringen, beantwortet wird.⁵⁷

Die so gestellte Frage der Relevanz von Geschichte für die Gegenwart beantwortet Grimm dezidiert nicht als ein Lernen aus den Fehlern der Vergangenheit, vielmehr sei seit der Reichsgründung eine andere Sicht der Dinge vonnöten. Man könne nun nicht mehr von der Uneinigkeit als der »großen Quelle unserer Leiden«⁵⁸ sprechen, da »neue Aufgaben uns heute [bevorstehen]«.⁵⁹ Grimm plädiert daher für eine Versenkung in die Vergangenheit statt für eine Reflexion von Geschichte:

Der Hauptvorthell unserer Geschichte ist das Sichversenken in die früheren Jahrhunderte als etwas innerlich Erfrischendes, wie es das Zurückgehen in die Eigene Familie für den Einzelnen hat. Unsere Phantasieschöpfungen leisten dasselbe für uns heute, was vor tausend und doppelt soviel Jahren das Singen und Sagen von den Thaten der Vorfahren that. Man will nicht lernen, man will sich begeistern. [...] Ich glaube es meinen Zuhörern an den Blicken abzusehen, wie sie von diesen leuchtenden Bildern ergriffen und erfreut sind. Diese Seite der Sache ist die wichtigste bei den Vorlesungen.⁶⁰

Es ist durchaus bemerkenswert, dass ein exponierter Vertreter der Universitätskunstgeschichte seine Vorlesungen abhält, um zu begeistern und nicht um zu belehren. Grimms Programmatik der Prägnanz umschließt aber sein gesamtes medientheoretisches und didaktisches Konzept. Die Erklärung des Bildes wird so mit der Inszenierung des Bildes kurzgeschlossen, so dass die Erklärung des Werkes aus diesem selbst erfolgt.⁶¹ Dieses Konzept schließt auch ein, dass es programmatisch gewollt ist, dass die Projektionen i. d. R. nicht mehr, sondern weniger zeigen als die Originale. Wie schon Försters Umgang mit den Abbildungen in seinen *Denkmalen* ist

⁵⁷Ebd., S. 315. – Grimm kommt am Ende des dritten Berichts über die Umgestaltungen der Universitätsvorlesungen nochmals auf die Inszenierungsfrage zurück und zieht auch hier Shakespeare zurate. Vgl. u. S. 237.

⁵⁸Ebd., S. 370.

⁵⁹Ebd., S. 370.

⁶⁰Ebd., S. 370–371.

⁶¹Ebd., S. 315.

das Skioptikon auch ein vereinheitlichendes Medium, insofern es ein idealisiertes Bild gibt, das von den Zufälligkeiten (auch des Verfalls) gereinigt ist, in dem sich das Bild sozusagen »vereinfacht«, wie es bei Dürer der Fall war. Die Diaprojektion ist so gedacht als ein Blick hinter den falschen Schein. Sie dient als Lichtspendung im Reich der Wahrheit, die immer als einfach, zugänglich und natürlich gedacht wird, während zugleich die Bürde der Objektivität als das Komplexen, Unübersichtlichen und Unnatürlichen abgelegt wird.

Mikroskopie und Fotografie

Es kann vor dem Hintergrund dieser grundsätzlichen methodischen Ausgangslage gefragt werden, ob der Vergleich des naturwissenschaftlichen Gebrauchs des Mikroskops bzw. der Mikrofotografie und des Skioptikons bei Grimm den Kern des Problems richtig beschreibt. Grimm selbst benutzt diese Metapher in seinem dritten Bericht: »Es [d. i. das Skioptikon] ist ein ebenso exactes Instrument wie das Mikroskop, das gleich ihm die Objekte in Vergrößerung zeigt.«⁶² Die Vergrößerung als das zentrale Argument Grimms, mit dem er seinen Kollegen die Benutzung des Geräts anempfiehlt, weist eindeutig in die Richtung des Mikroskopvergleichs. Auch dass Grimm den Projektionsapparat am Beginn des ersten Berichts als »ein mit elektrischem Lichte gespeistes Vergrößerungsglas, durch welches die auf kleine Glasplatten photographierten fixierten Copien von Kunstwerken bis zu ungeheuren Größenverhältnisse auf eine Wand geworfen werden«⁶³ beschreibt, kann als ein Indiz dafür verstanden werden, dass hier, da beide Geräte eine Vergrößerung bewerkstelligen, ein analoger Stellenwert für die jeweiligen Disziplinen zu vermuten ist. Schließlich ist beiden Geräten eigen, dass sie etwas sichtbar werden lassen, das ohne sie nicht zu sehen wäre.

Grimms methodischer Ansatz lässt aber keinen Spielraum für ein Argument, dass die Vergrößerung von ihm als ein Mittel angesehen wurde, dass das Objekt genauer, d. h. detailreicher zu sehen ist. Schließlich kommt es Grimm nicht auf die Anhebung von bislang unsichtbaren Details an, etwa dem Craquelé eines Gemäldes oder den einzelnen Details einer Druckgrafik. Die Verwendung von Stichen nach Gemälden als Vorlagen für die Glasdias bestätigt dies. Grimm zog Nachstiche den Fotografien vor, wenn es um die Neuherstellung von Dias für das Skioptikon ging:

Außerdem liefert Raphael's Grablegung treffliche Gelegenheit, den Unterschied der Wirkung der Skioptikonvergrößerung einer Photographie

⁶²Grimm, 1897, S. 352.

⁶³Ebd., S. 280.

des Originals und der eines Kupferstiches danach erkennen zu lassen. Gemälde, die mehrere Jahrhunderte alt sind, haben stets gelitten und bei der Photographie treten solche Verluste besonders scharf hervor. Gute Kupferstiche dagegen versuchen die Werke so zu zeigen, wie sie in ihren ersten Zeiten etwa wirkten. Es sind deshalb, wo gute Kupferstiche vorhanden sind, sowohl nach ihnen als nach Photographien Schattenbilder vorzuführen.⁶⁴

Den Reiz des vergleichenden Sehens, in dem der projizierte Stich und die projizierte Fotografie gegeneinander gehalten werden, ist jedoch vor dem Hintergrund der Grundargumentation Grimms nicht als ein Mehrwert der Fotografie anzurechnen. Der Anblick des Gemäldes, das im Gegensatz zum Stich unter den Zeitumständen gelitten hat, ist geradezu wie bei Rumohr in die Nähe einer Fälschung bzw. Kopie gerückt. Grimms Schlussfolgerungen daraus sind jedoch andere. Einige Zeilen vor der zitierten Stelle bemerkt Grimm, das Skioptikon lasse »bei collossaler Vergrößerung [...] das Schwankende, Unselbständige, Gequälte der Nachbildungen (oder der von Fälschern versuchten eigenen Erfindungen) hervor.«⁶⁵ In der Reihe der verschiedenen Ansichten von Raffaels *Schule von Athen* macht Grimm ganz unmissverständlich klar, was von der Fotografie des Originals im Hörsaal zu halten sei:

Ich halte folgende Rangordnung für die beste. Zuerst die Schule von Athen nach dem Stiche Volpato's, der das Gemälde, durch das Skioptikon zu natürlichen Dimensionen erhoben, so giebt wie es im Jahre 1509 etwa gewirkt haben könnte. Dann wird, nach Braun's Photographie, die Freske im heutigen Zustande gezeigt; verdorben, restaurirt, wieder beschmutzt und gereinigt: ein unruhiger, zweifelhafter Anblick. Dann der Mailänder Carton, in seiner Art ebenso eine Ruine. Endlich der Stich Ghisi's vom Jahre 1550 mit der für die Frage der Deutung entscheidenden Inschrift: »Paulus in Athen nach der Apostelgeschichte.« [...] Das Skioptikon gewährt nun ein vorzügliches Mittel, Ghisi's Deutung zu bekräftigen.⁶⁶

Grimm berichtet nun, er habe verschiedene Darstellungen des Paulus von Raffaels Hand gezeigt, um die Interpretation Ghisis zu stützen. Die Fotografie als Garant von Objektivität im Sinne von Daston und Galison ist in dieser von Grimm berichteten Episode seiner Vorlesungen nicht eingesetzt. Die Rede vom Skioptikon als Vergrößerungsglas verkennt letztendlich die zur Herstellung, auch der Glasdias, notwendigen

⁶⁴Ebd., S. 320–321.

⁶⁵Ebd., S. 320.

⁶⁶Ebd., S. 322–323.

Schritte, etwaige Retuschen eingeschlossen. Grimm verfolgt konsequent eine Strategie, die Medientransparenz und Medienbeobachtung zugleich betreibt. So scheint die Schule von Athen in den verschiedenen Reproduktionen nur in unterschiedlicher Weise, aber immer anwesend zu sein: Der Stich, durch das Skioptikon vergrößert, zeigt das Gemälde in seinen natürlichen Dimensionen. Der Anblick der Fotografie von Ad. Braun zeigt dagegen einen zweifelhaften Anblick, der, einer Fälschung oder Schulkopie vergleichbar, einen verdorbenen Anblick des Gemäldes zeigt.⁶⁷ Die Wahrheit des Gemäldes aber zeigt der Stich.

Ich vergrößere nicht eine Photographie des Gemäldes, sondern den Stich. Ich wiederhole hier, daß das Skioptikon glänzende Rechtfertigungen für die Kunst des Kupferstechers bietet, dessen Kunst es ist, auch die Wirkung der Farbe durch farblose Strichlagen auszudrücken, so daß die modernen Stiche classischer Gemälde von Wichtigkeit für mich sind. Photographien von Gemälden als Unterlage von Glasplatten zum Skioptikon bringen nie das hervor, was gute Kupferstiche oder Radirungen liefern.⁶⁸

Grimm gibt dabei implizit Moritz Thausing Recht, der sich 1866 gegen die Fotografie und für die grafischen Künste als Leitmedien der Kunstreproduktion ausgesprochen hatte.⁶⁹ Es muss hinzugefügt werden, dass Grimm hier auf ein verbreitetes Problem der Gemäldefotografie auch im späten 19. Jahrhundert rekurriert, da die Umsetzung der Farbwerte in Helligkeitswerte erst spät gelang und zuvor grundsätzlich Retuschen erforderte, die auch dem Dokumentcharakter des Fotos Abbruch taten. Am ehesten kann auf eine der Mikroskopie vergleichbare Rolle des Skioptikons bei der Vergrößerung originaler Grafik hingewiesen werden. Wenn etwa bei Handzeichnungen herausgestellt werden kann, dass das »Kennzeichen ächter Blätter in der Strichführung des Meisters« liegt. »Die colossale Vergrößerung einer Federzeichnung läßt die Kraft der Striche als Charakteroffenbarungen in auffallender Weise hervortreten.«⁷⁰ Als Charakteroffenbarungen zielen sie aber wiederum auf einen Transparenzeffekt, der sich einer besonderen Prägnanz der Vergrößerung verdankt. Es sind nicht die Details der Striche, die besser gewertet werden können, vielmehr erhöht die kolossale Vergrößerung die aus den Strichen sprechende Energie und prägt sich mit entsprechender Kraft dem Betrachtenden auf.

⁶⁷Grimm schreibt damit eine Fokussierung auf Form fort, die sich mit den Überlegungen Försters deckt, der ebenfalls das Erscheinungsbild der Werke wie am Tag ihrer Vollendung favorisiert und deshalb für den Linienstich und gegen die Fotografie votiert; s. o. S. 155.

⁶⁸Grimm, 1897, S. 362–363.

⁶⁹Thausing, 1866; zur Diskussion um Fotografie oder Grafik als Leitmedien der Kunstreproduktion s. Fawcett, 1986.

⁷⁰Grimm, 1897, S. 320.

Was die Vergrößerung im Dia für Grimm zu leisten vermag, ist eine Verstärkung der Effekte von Kraft und Gewalt des Bildes. Es ist aber nicht das Sichtbarmachen von bislang Unsichtbarem. Auch der von Angela Matyssek in diesem Zusammenhang angeführte Vergleich der grimmschen Vorgehensweise mit den Bemühungen Robert Kochs um die Akzeptanz der Mikrofotografie ist genau aus diesem Grunde problematisch.⁷¹ Koch hatte zwar der Mikrofotografie einen epistemisch höheren Stellenwert beigemessen als dem Präparat selbst. Allerdings verstand er dies vor allem als ein Korrektiv, das die handwerkliche Fertigkeit des Wissenschaftlers als Präparator in der Publikation sichtbar werden ließ.⁷² Das fotografierte Präparat war nun zu einem jener *immutable mobiles* der Zellforschung geworden: Man musste sich nicht mehr nur anhand einer Zeichnung darauf verlassen, was ein anderer gesehen zu haben meinte, sondern konnte (unter Ausblendung der verschiedenartigen Erfordernisse der Nachbereitung von Mikrofotografien) über das Argument der Indexikalität und der Abbildungstreue der Fotografie auf das Präparat selbst schauen und die präparatorischen Fähigkeiten des Kollegen kritisch begutachten.⁷³

Diese Argumentation ist jedoch kaum mit Grimms Anliegen bei der Verwendung des Skioptikons im kunsthistorischen Hörsaal zu vergleichen. Zwar gesteht Grimm ein, dass die Zuhörer nun, da sie selbst die Bilder sehen, auch das Wort des Lehrers einer kritischen Betrachtung unterziehen können. Er nennt dies sogar explizit als einen Vorteil der neuen Situation. Jedoch ist die starke Verbindung des Zeigens der Bilder mit dem aus der Dunkelheit tönenden Wort des Lehrers bei ihm vor allem auf jene Inszenierung von geistiger Größe gerichtet, die im projizierten Bild mit der sichtbaren Größe der Abbildungen auf der Wand zusammenfällt. Das Wort des Lehrers ist in Grimms Vorstellung kaum ein Gegenstand von Kritik:

Wer sich ihm [d. i. dem Lehrer/FW] anvertraut, empfängt die Kenntniß des Besten, was die Kunst hervorbrachte im Zusammenklange mit der anderen geistigen Arbeit der Völker. Hier strömen dem Schüler die Gedanken zu, die er aus sich nicht hervorgebracht hätte und die ihm die Fähigkeit verleihen, zu wissen worauf er seine Blicke zu richten habe.⁷⁴

Die Kombination des vergrößerten Bildes mit dem Wort des Dozenten ist die mediale Urszene der kunsthistorischen Vorlesung. Das Gegenüber von projiziertem Bild und der Erklärung des Lehrers generiert dabei Rückkopplungseffekte, die Grimm in der

⁷¹Matyssek, 2009, S. 166f.

⁷²Breidbach, 2002, bes. S. 243ff.

⁷³Ebd..

⁷⁴Grimm, 1897, S. 340.

Nachlese seiner Berichte als eine unhintergehbare Begeisterung, ganz im Sinne einer Beschwörung eines Geistes der Kunst, ausweisen kann:

Ich hatte Cimabue's Gemälde in Assisi öfter gesehen, ich besaß die Photographien seit vielen Jahren: jetzt aber, wo sie in ihren ächten Größenverhältnissen wieder vor mir standen und mit meinen Augen zugleich die so vieler junger Leute darauf ruhten, welche Belehrung enthielt dieser Anblick nun auch für mich! Sie zeigten sich mir wie zum ersten Male und es war als ob die Theilnahme meiner Zuhörer die Schärfe meiner Auffassung erhöhte. Genöthigt, mich auszusprechen, fand ich inhaltreichere Worte als mir ohne diese Umgebung zu Gebote gestanden hätten. Immer aber, was ich auch sagen mochte, ging die Hauptwirkung doch vom Anblicke der Dinge selbst aus.⁷⁵

Die Vorlesungssituation generiert somit Inspiration, die den Lehrer zwar »inhaltsreiche Worte« finden lässt, an der aber die energetisch aufgeladenen Augen der Schüler, nicht zuletzt durch ihre Jugend, einen direkten Anteil haben. In dieser als energetischer Spannung beschriebenen Szene kann dann der geistige Gehalt der Kunstwerke aus den Projektionen heraus ausfließen, wobei Blick und Wort die Medien sind, die ihn, einer rituellen Beschwörung gleich, zum fließen bringen. Diese Szene ist kaum mit Robert Kochs Einsatz für die Mikrofotografie vergleichbar. Bei Grimm entsteht eine Form von Prägnanz, die den fruchtbaren Moment des Bildes als den fruchtbaren Moment der Kunstgeschichte selbst in den Lichtbildern zu bannen und auf seine Hörer zu übertragen versucht. Dabei geht es nicht – zumindest nicht an zentraler Stelle – um eine Bildkritik, sondern um eine Bildbeschwörung.

Anders als Grimm kann Anton Springer die Metapher des Mikroskops für seine Arbeit beanspruchen. Im Vorwort zu seiner Schrift *Raffael und Michelangelo*⁷⁶ beschreibt er eingehend den Nutzen der Fotografie für die Diskussion der Werke von Raffael:

Ähnlich wie der Gebrauch des Mikroskops die äusserliche Naturbeschreibung in eine organische Naturgeschichte verwandelte, so hat das Heranziehen der Handzeichnungen zum Studium der neueren Kunstgeschichte erst erfüllt, was der Namen verheisst, und die letztere zu einer wahrhaft historischen Disciplin erhoben.⁷⁷

⁷⁵Grimm, 1897, S. 290.

⁷⁶Springer, 1883.

⁷⁷Ebd., S. III.

Die durch die Fotografie verfügbar gemachten Handzeichnungen Raffaels lassen für Springer den künstlerischen Arbeitsprozess nachvollziehbar werden. Hierum geht es für Grimm dezidiert nicht. Für Grimm ist es das künstlerische Resultat, das als prägnanter Moment der Fantasiegeschichte sich durch die Vergrößerung als Abgeschlossenes aufprägt. Springer dagegen wagt tatsächlich einen Blick in den künstlerischen Schaffensprozess, der dem Blick in die Werkstatt der Natur durch das Mikroskop vergleichbar sein könnte. Grimm braucht nur das eine riesige Bild, um den Charakter des Künstlers zu verstehen, Springer braucht die Reihe. Sein Mikroskop der Kunstgeschichte verfährt bereits von Anfang an als vergleichendes Sehen, nicht als Vergrößerung.

Grimms Medienkomparatistik bezieht sich nicht nur auf die Vorlesungstätigkeit vor und nach der Einführung des Skioptikons. Er vergleicht vielmehr dezidiert die Leistungen verschiedener Medien mit den Möglichkeiten des Skioptikons, wobei die naheliegendsten Vergleichsmedien der Kupferstich und die Fotografie sind. Aber auch das Museum und die Ausstellung, als Präsenzmedien durchaus mit dem kunsthistorischen Hörsaal vergleichbar, werden von Grimm einer medientheoretischen Analyse im Hinblick auf den Lerneffekt beim Schüler unterzogen.

Fotografie und Kupferstich in Reinform haben für Grimm den fühlbaren Nachteil ihrer Größe. Ihnen fehlt das monumentalisierende Potential, die Prägnanz. Grimm spricht dabei zwar zunächst für den Vorlesungsbetrieb und die Problematik, einem größeren Zuhörerkreis die Werke vorführen zu können. Seine eigene Publikationstätigkeit zeigt jedoch darüber hinaus, dass er in seinen maßgeblichen Schriften allein auf die bildgebende Kraft des Wortes vertraute. So spottet er am Schluss der dritten Ausgabe seiner Raffael-Biografie auch über Springers Lob der Fotokampagne des englischen Prinzgemahls.⁷⁸ Jeder Dahergelaufene könne sich schließlich heute die Fotografien der Handzeichnungen zusammensammeln, aber nur das Skioptikon könne eben auch die dahinter stehenden Gedanken wirkungsvoll inszenieren.⁷⁹

Zugleich sind Fotografie und Kupferstich jedoch die Vorlagen für Grimms Glasdias und, wie gesehen, vermag Grimm die Wirkungsweise der beiden Medien geschickt zum Vorteil seiner Vorlesungen einzusetzen. Dass die Herstellung des Glasdias selbst ein fotografischer Prozess ist, wird von Grimm nicht näher reflektiert. Überhaupt kümmert sich Grimm (im Gegensatz zu Bruno Meyer) wenig bis gar nicht um die technischen Aspekte der Projektionskunst. Grimm ist insofern weniger Medientheoretiker als der Apologet einer monumentalisierenden Medienwirkungsästhetik, für die Größe das allein entscheidende Merkmal ist.

⁷⁸Ebd., Bd. 1, S. III.

⁷⁹Grimm, 1896, S. 292. Vgl. unten S. 254.

Es muss vor diesem Hintergrund erst noch geklärt werden, ob die Frage, warum Bruno Meyer mit seinem Vorstoß, die Projektionskunst in der kunsthistorischen Vorlesung fruchtbar zu machen 1872 gescheitert ist, bereits beantwortet ist. Meyers Texte zur Projektion, insbesondere seine Schrift *Glasphotogramme für den Kunstwissenschaftlichen Unterricht*,⁸⁰ zeugen von einer minutiösen Technikverliebtheit des Autors. Haarklein werden die verschiedenen Apparate, ihre verschiedenen Teile und Funktionen erklärt. Die wirkungsvolle Inszenierung der Bilder als epiphanische Ereignisse in der dunklen Hörsaalatmosphäre geht Meyer gänzlich ab. Vor dem Hintergrund der unterschiedlichen Einsatzpunkte Grimms und Meyers zum Projektionsthema darf durchaus die These aufgestellt werden, dass es nicht Meyers Problem gewesen sein kann, dass er den Sprung vom vornehmlich unterhaltenden, effekthascherischen Medium des Jahrmarktes in den universitären Hörsaal nicht bewältigt habe.⁸¹ Vielmehr scheint es sich umgekehrt zu verhalten, vielleicht legte er zu wenig Wert auf die Effekte, die Prägnanz, die Größe und die Kraft des Bildes, indem er sich auf einen etwas unterkühlten Begriff von wissenschaftlicher Objektivität in der kunsthistorischen Lehre versteifte. Grimm hat stattdessen das Jahrmarktmedium zugleich ernst genommen und in den Bereich der Wissenschaftlichkeit überführt, freilich um den Preis, dass das Bild einmal mehr maximal transparent wurde für alle ›metaphysischen‹ Präsenzen,⁸² die hinter ihm lauern mögen. Es gilt für Grimm, eben diese Präsenzen durch das Medium des Bildes in der Vorlesungsszene zu beschwören, sie durch die Bilder und durch sein Wort sprechen zu lassen. Diese Form der »Belehrung« nennt er denn auch die »naturgemäße für den Unterricht«.⁸³

Museum

Neben Druckgrafik und Fotografie sind es aber insbesondere die Ausstellung und das Museum, denen Grimm skeptisch gegenübersteht, wenn es um die Vermittlung der Kunstwerke in der kunsthistorischen Lehre geht. Die Museen enthielten zwar große Schätze, aber eben nicht die größten und wichtigsten Werke. Ihnen fehlt somit die nötige Prägnanz, um die Kunstwerke in den jungen Studenten einzupflanzen.

Die Meinung, als kämen die für sie [d. i. die Museen/FW] gemachten
Ankäufe direct dem Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte

⁸⁰Meyer, 1883.

⁸¹So z. B. Dilly, 1995, S. 40: »Doch als theatralische Epiphanien konnten sie [d. i. die kunsthistorischen Kollegen] die Reproduktionen von weithin bekannten Kunstwerken offenbar nicht ertragen. [...] Die eigene These dann auch noch wie eine Theater-Phantasmagorie vor Augen geführt zu bekommen, mußte wie eine zynische Blasphemie erscheinen.«

⁸²Derrida, 1990.

⁸³Grimm, 1897, S. 284.

zu Gute, ist lange wiederholt worden, und es wird Zeit brauchen, ehe eine richtigere Anschauung an ihre Stelle tritt. Fast alle diese Ankäufe betreffen Werke von Künstlern nicht ersten Ranges, die in den Vorlesungen meist kaum genannt werden! Daß unsere Kunstsammlungen an sich wichtige und werthvolle Institute seien, muß Jeder anerkennen, daß ich meinen Zuhörern ihren Besuch anempfehle, versteht sich von selbst: für die grundlegenden Vorlesungen aber bedarf es ihrer nicht.⁸⁴

Mit dem Skioptikon kann Grimm seinen Blick in alle Bereiche der Kunstgeschichte werfen. Auch die Tatsache, dass Wandgemälde nicht in den Museen vertreten sind, bildet ein Argument für Grimm.⁸⁵ Das Museum ist so ein Ort der Zufälligkeiten. Eine Museumssammlung bietet immer nur einen zufälligen Ausschnitt, während die Dias in den Vorlesungen auf einen anderen, höheren Wahrheitsanspruch verpflichtet sind, nicht nur weil sie vom täuschenden Glanz der Originale abstrahieren können. Sie ermöglichen nicht nur die Vergrößerung, sondern auch die Beweglichkeit von Originalen. Selbst wenn die Münchener Sammlungen in Berlin wären, »würden sich in ihren weiten Sälen zweckentsprechende Vorträge halten lassen? Sie würden bei all ihren Reichtümern nichts Abgeschlossenes bieten, was für die Unterweisung junger Leute von neunzehn bis einundzwanzig Jahren, ohne Erfahrung und ohne Kenntnisse, brauchbar wäre.«⁸⁶ Grimms Suche nach Abgeschlossenheit, nach Kritikfreiheit, nach einer Stillstellung des zirkulierenden Wissens und Schauens im Bild kann durch die Museen nicht befriedigt werden. Zudem befinden sich aber auch hier niemals die ganz großen Werke der ganz großen Meister:

Die Münchener Alte Pinakothek gewährt einen großartigen Anblick. Die jetzige Aufstellung der Gemälde ist musterhaft. Es ließe sich in jedem dieser Säle vor mehr als hundert Zuhörern reden und jeder hätte das Werk vor Augen, von dem gesprochen würde. Diese Sammlung umgiebt uns wie ein Hochgebirge erhabener Bergspitzen, unter denen die niederen Höhen versinken. Allein die allerhöchsten Erhebungen fehlen! Wie wäre es möglich, die festgemauerten Fresken der Italiener in diese Säle zu schaffen? Ohne diese aber ist ein planmäßiger, solider Unterricht in der Neueren Kunstgeschichte unmöglich. Soll mehr als eine bloß zufällige Einführung in zufällig sich Darbietendes geleistet werden,

⁸⁴Ebd., S. 326.

⁸⁵Ebd., S. 293.

⁸⁶Ebd., S. 338.

so müssen die Stanzen Raphael's und die Sixtinische Decke gesehen werden. Das Skioptikon allein schafft das was hier von Nöthen ist.⁸⁷

Erst im Skioptikon kommt die Kunst so als Kunstgeschichte zu ihrem Recht und ihrer dauerhaften Dignität. Es darf durchaus vermutet werden, dass dies nicht nur ein Anliegen Grimms im Sinne seines pädagogischen Auftrages ist. Die Museen sind so gesehen zwar Medien, die eine Präsenz herstellen, aber sie sind nicht in der Lage, eine hinreichende Prägnanz zu generieren. Ihr Inhalt ist nicht nur zufällig zusammengewürfelt, er ist auch nicht in der Form präsentabel, wie es die Wissenschaft verlangt. Nicht umsonst rechnet Grimm die »Museumsbeamten« den Antiquaren alter Gelehrsamkeit zu.⁸⁸ Der Museumsbeamte kann in Grimms Karikatur nur seinen Katalog rezitieren, aber nicht die Jugend begeistern. Das Museum scheidet daher aus vielerlei Gründen als ein Medium zum Einführungsunterricht in die Kunstgeschichte aus. Es ist der Hort des »bloß kunsthistorisch Interessanten«, nicht des »menschlich Ergreifenden«. Das Skioptikon aber ist das Instrument, um zwischen diesen beiden Sphären die »sichere Scheidungslinie [...] zu ziehen«.⁸⁹

Die Generierung dieser Form von Prägnanz in der Idealszene der Vorlesung mit Diapositiven ist einer multimedialen Inszenierung von Wort und Bild geschuldet. Die Auswahl der Bilder nämlich darf nicht den Zufälligkeiten eines Kunstmarktes und den aus dessen Verknappung resultierenden Ankaufspolitiken von Museumsdirektoren überlassen werden.

Diese Auswahl und der in ihnen eigenthümliche Zusammenhang sind das, weshalb man dem öffentlichen Lehrer der Kunstgeschichte sein Amt übertragen hat. Läge in der Anschauung des Lehrers nicht der Hauptaccent seiner Wirksamkeit, so könnten, statt aller Vorlesungen, die Studirenden von einem Museumsbeamten durch die Sammlungen geführt werden, der ihnen die betreffenden Daten des offiziellen Katalogs vorläse.⁹⁰

Einmal mehr geht Grimm auf das alte Argument von Verstreuung und Zufälligkeit ein, die die Verteilung der Kunstwerke beherrschen. Er verbindet dies aber geschickt mit einer Volte, die die Emphase auf Inszenierung legt. Das Wort und das Urteil des

⁸⁷Grimm, 1897, S. 338–339.

⁸⁸In dieser Zuordnung spiegelt sich auch der Streit zwischen Grimm und Wilhelm von Bode. Bode vertrat dabei die Meinung, dass Kunstgeschichte vor allem vor Originalen zu lehren sei. Hierzu und zum Grundkonflikt zwischen universitärer und musealer Kunstgeschichte vgl. Klonk, 2010.

⁸⁹Grimm, 1897, S. 307.

⁹⁰Ebd., S. 339.

Lehrers müssen jene Autorität haben, die Bilder und das Zeigen der Bilder zu jenen prägenden Erlebnissen des Lernens werden zu lassen.

Wort und Bild

Die als Medienkomparatistik angelegten Berichte verschieben so den Akzent von der Verfügbarkeit von Bildern und von der Herstellung eines Zusammenhangs auf den Effekt der Inszenierung solcher Zusammenhänge. Grimm stimmt insofern mit den Autoren der *Denkmäler der Kunst* überein, wenn er einer Abschlussfantasie von kunstgeschichtlicher Forschung nachhängt, aber er sieht noch weit mehr die Vorteile einer Inszenierung dieser vielfältigen Abgeschlossenheit der Kunstgeschichte in der Vorlesung als multimedialen Ereignis. Dabei gleitet der Blick einmal mehr in kompliziert verschachtelter Weise durch das Bild hindurch. Mit der Betonung von Inszenierung ordnet Grimm die in der Medienbeobachtung der Kunsthistoriker zu beobachtende Differenz von Text und Bild neu. Das Wort ist dabei kein grundsätzliches Übel, es ist nur dann schädlich, wenn es statt die Inszenierung von Bildlichkeit zu unterstützen, weitschweifige und Spezialfragen berührende Nebenaspekte betrifft. Der den Katalog rezitierende Museumsbeamte ist daher das Gegenmodell zum medial gewieften Lehrer. Er ist es, der die Bilder durch seine Rede transparent werden lässt für den künstlerischen Genius, der hinter ihnen steht. Die Projektion ist für diese Form von Bildtransparenz vielleicht das geeignetste Medium. Noch im heute gebräuchlichen Wort Dia steckt die Bedeutung des Durchscheinens, der Transparenz. Diese Transparenz ist aber nur zu öffnen durch das Wort des Lehrers. Das Medium der Projektion für sich mag überraschend sein, und es mag im kunsthistorischen Hörsaal der 1880er und 1890er Jahre ein Novum und deshalb schon für sich überwältigend gewesen sein, der Schlüssel zur Transparenz aber ist das Wort des Lehrers. Erst indem er diejenigen Zusammenhänge, die sich z. B. in den *Denkmälern der Kunst* erst durch eine ›Lektüre‹ der Bildkombinationen ergeben, darstellt, öffnet sich das einzelne Bild auf eine (ideale) Welt hin, die hinter ihm und der Wand, auf die es projiziert wird, liegt.

Inszenierung ist so der Schlüssel zur Bildtransparenz und Grimm ist sich seiner inszenatorischen Kunstgriffe durchaus bewusst, wenn er seine Vorlesungsreihe nicht mit Rembrandt, sondern mit Shakespeare beschließt. Er führt dabei nicht nur einen Paragone von Dichtung und Malerei vor, aus dem der Dichter mit einiger Eindeutigkeit als Sieger hervorgeht, sondern bestimmt auch den Wert der Dichtung für die Geschichtsschreibung.

Rubens hat im Auftrag der Maria von Medicis in einer Reihe von Gemälden großartigen Umfanges die Thaten Heinrich's IV. und der Königin Maria dargestellt. Ihrer Zeit gewiß das Staunen und die Bewunderung Derer, die das Palais Luxembourg betraten. Auch heute noch in unübertroffener decorativer Kühnheit maskeradenartig wirkende Zauberszenen, wo allegorische Nacktheiten und wirkliche Gestalten im Pompe voller Toiletten sich ungezwungen vornehm gegenseitig ignorieren – keines dieser Gemälde wäre auch heute zu übertreffen: und doch wie so gar keine wirklich menschliche Bewegung in dem bunten Wirrwarr herrschend! Wie machtlos die Geschichtsschreibung! Wie ganz anders hat Shakespeare die Geschichte seines Vaterlandes da zum Stoffe unsterblicher Phantasiearbeit gemacht. König Johann und die beiden Richard's. So lebten sie nicht. Aber Geschichtsschreibung ist nicht möglich ohne Leidenschaft.⁹¹

Grimm legt damit sehr offen den Schwerpunkt auf den Effekt der Darstellung/Inszenierung statt auf die historische Objektivität. Darstellung als unumgänglicher Teil der Geschichtsschreibung als Rhetorik oder als Medialisierung wird von Grimm daher als positives Werkzeug in der Hand des (Kunst-) Historikers beschrieben. Bei aller Kraft, die Grimm dabei dem Bild zumessen mag, den entscheidenden belebenden, Energie und Ausstrahlung generierenden Akt misst er dennoch immer der Sprache zu. Erst das Wort des Lehrers kann das Bild transparent machen, erst das Wort des Geschichtsschreibers kann eine lebendige Darstellung der Geschichte liefern, die von den Generationen gehört wird.

Wort

Die am Schluss der »Umgestaltungen« angedeutete Wertschätzung für das Wort bietet einen Ansatzpunkt für die Diskussion der Schriften Grimms, insbesondere der beiden großen Künstlerbiografien, *Leben Michelangelo's* und *Leben Raphael's*. Beide Werke erschienen zunächst gänzlich unillustriert und rechnen doch auf die Prägnanz und Präsenzstiftung durch das – hier allerdings literarische – Bild. Zugleich finden sich in beiden Schriften vielfältige Hinweise auf Diskussionen von medialer Bildlichkeit als Grundvoraussetzung für die Möglichkeit solch umfänglicher Darstellungen. Beide Werke verhandeln nicht nur implizit die Frage des kunsthistorischen Umgangs mit dem Bild und den bildgebenden Medien. Es hat eine gewisse Logik,

⁹¹Grimm, 1897, S. 394.

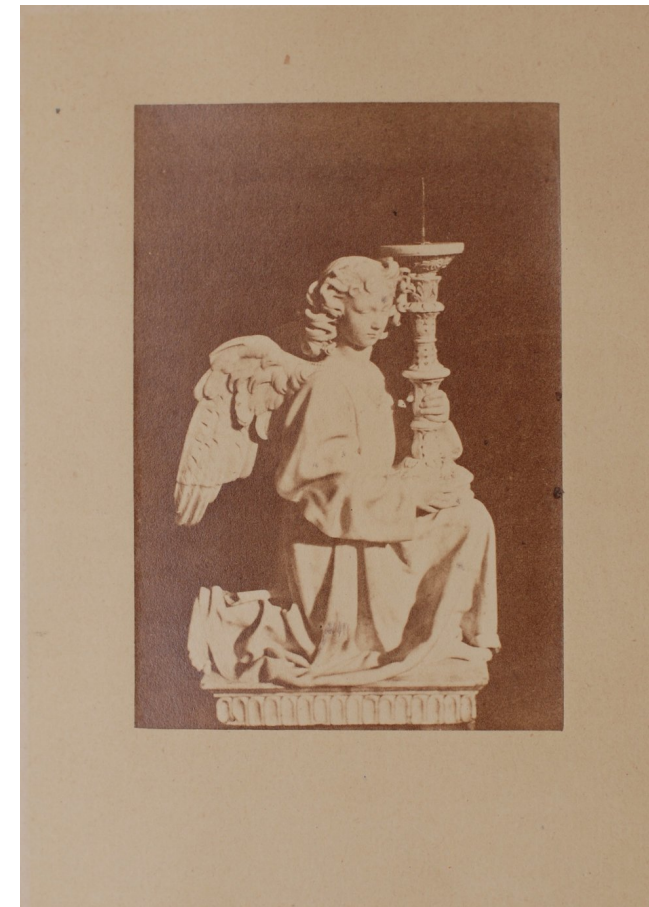


Abb. 30: Herman Grimm: *Über Künstler und Kunstwerke*, Taf. II, zur Nr. 5, Mai, Juni 1865, Fotografie auf Albuminpapier

dass Grimm, der um 1890 die Größe der bildlichen Wiedergabe in der Projektion als zentrales Kriterium der Wirkmächtigkeit definierte, den miniaturhaften Bildern der Buchillustration skeptisch gegenüber stand und lieber auf die Kraft des eigenen Wortes vertraute.

Die Heilserwartung der Fotografie: *Über Künstler und Kunstwerke*

Dennoch hat Grimm bei einem Projekt von Beginn an mit Illustrationen gearbeitet: Seiner Zeitschrift *Über Künstler und Kunstwerke*, die er 1865–1867 publizierte und die fast ausschließlich eigene Texte enthielt, die sich mit verschiedensten Themen der Kunst und Literatur befassten, sind insgesamt 15 Fotografien auf Albuminpapier beigegeben. Im einleitenden Abschnitt des ersten Hefts kritisiert Grimm den derzeitigen Stand der modernen Kunstgeschichte als einer nur auf fragmentarischen

Kenntnissen Einzelner gebauten Wissenschaft. Das kuglersche Problem, das Ganze in den Blick zu nehmen, wird von Grimm mit aller Schärfe beschrieben und einmal mehr auf die Verstreuung der Kunstwerke über ganz Europa zurückgeführt:

Die [...] daraus entspringende stets nur partielle, immer zugleich aber auf andern Grundlagen beruhende Anschauung derer welche sich mit diesen Dingen beschäftigen, ist der Grund weshalb bis jetzt nur vereinzelte Versuche als Frucht auch der ernstesten Beschäftigung vorliegen. [...] Das Material für die moderne Kunstgeschichte ist auf unzähligen Schicksalswegen nach allen Richtungen hin über Europa verbreitet worden. Der reinste Zufall waltete dabei. Er allein bestimmt die Eindrücke welche denjenigen zu Theil wurden, die jenachdem hier oder dort festsitzend ihre Erfahrungen sammelten. Beim Wichtigsten oft nur auf Hörensagen angewiesen und so zu falschen Folgerungen gelangend, standen sie dem Nächstliegenden aus Mangel an Vergleichen oft ebenso befangen gegenüber. Die dem entsprechende Literatur hat wo die Autoren ehrlich sind, den lückenhaftesten Charakter, wo sie es nicht sind eine leere unzuverlässige Vollständigkeit. Die Missverständnisse und Widersprüche sind oft gar nicht aufzuklären.⁹²

»Allerdings«, so räumt Grimm weiter ein, »habe die letzte Zeit in diesen Dingen eine Aenderung gebracht. Das Reisen ist leichter geworden, die Fotografie leistet ungemeine Dienste.« Dennoch aber sei das Meiste nur einigen wenigen bekannt, an die man sich in blindem Vertrauen wenden müsse. Es müsse »deshalb zuerst dahin gearbeitet werden, die fehlende Grundlage von Material zu schaffen.«⁹³ Im Februar-Heft 1865 wird Grimm konkreter:

Es bedarf einer Sammlung des gesamten Materials. Mit den grossen Künstlern muss begonnen werden. Jeder Strich der von ihrer Hand existirt, muss gesehen werden können. Und da sich ein Mittel gefunden hat, derartige Sammlungen zu schaffen, so bleibt nichts übrig als, wenn überhaupt etwas geschehn soll, es anzuwenden. Der Erfolg hat gezeigt dass die Photographie dieses Mittel sei. Durch ihre Hülfe kann herbeigeschafft werden, was man bedarf. Sie leistet für Gemälde dieselben Dienste wie der Gyps für die Statuen.⁹⁴

⁹²Grimm, 1865–1867, Bd. 1, S. 6.

⁹³Ebd., Bd. 1, S. 7.

⁹⁴Ebd., Bd. 1, S. 37.

Grimm verkennt hier zweifelsohne die Leistungen der Fotografie um 1865. Zu dieser Zeit war es – gerade bei der Gemäldereproduktion – notwendig, aufwändige Retuschen vorzunehmen, um eine ansatzweise naturalistische Übertragung der Farbwerte in Graustufen zu erreichen. Noch hinkt daher der Vergleich mit dem Gipsabguss gewaltig, ebensowenig, so müsste man hinzusetzen, wäre es angebracht von der Fotografie als einer der Druckgrafik vergleichbaren Übersetzung zu sprechen. Grimm aber antizipiert hier bereits eine Vollendung des visuell durch Fotografien angereicherten Gesamtarchivs, in dem sodann wiederum die Medialität insgesamt gekannt zum Verschwinden gebracht wird. »Wer war so toll früher, sich dem Gedanken hinzugeben, es sei doch eine schöne Sache, die Reihenfolge aller Werke eines grossen Meisters vereinigt vor sich zu sehen?«⁹⁵ Dabei spricht Grimm hier keineswegs von der Möglichkeit, eine solch komplette Ausstellung in einem Museum auf die Beine zu stellen, sondern von der Zusammenführung von Fotografien:

Für Raphael ist dies sogar bereits geschehen. Es ist bekannt dass der Prinz Gemahl von England eine photographische Sammlung aller Werke Raphaels zusammengebracht hatte. Solche Sammlungen sind für das Studium beinahe wichtiger als die grössten Gallerien von Originalen. Durch die Vergleichung welche so möglich wird, lassen sich Resultate erzielen die überraschend sind. Die Thätigkeiten der Männer liegen wie offene Bücher da. Und, wie gesagt, nur die Anfänge besitzen wir erst. Lassen wir es so weit kommen, dass Bibliotheken photographischer Blätter da sind, denen nichts fehlt was irgend erreichbar ist, so wird künftig von der modernen Kunstgeschichte in der That wie von einer festbegründeten Wissenschaft die Rede sein können.⁹⁶

Kunstgeschichte erfüllt sich so in der Sammlung von Fotografien, sie erhält ihre wissenschaftliche Dignität als exakte Wissenschaft durch die Basis von Reproduktionen ihrer Gegenstände. In diesem Sinne darf tatsächlich der Begriff der *immutable mobiles* von Bruno Latour verwendet werden, insbesondere weil Grimm bereits hier deutlich macht, dass selbst das größte Museum diesen Zweck nicht erfüllen kann. Sein wissenschaftlicher Rivale Anton Springer glaubte ebenfalls an eine gänzliche Neubewertung der kunsthistorischen Disziplin durch die Verwendung von Fotografien in Forschung und Lehre. In seiner Doppelmonografie *Raffael und Michelangelo* schreibt Springer der Fotografie die gleiche Funktion zu wie dem Mikroskop in den Naturwissenschaften:

⁹⁵Ebd., Bd. 1, S. 38.

⁹⁶Ebd., Bd. 1, S. 38.

Erst als der unendlich reiche Schatz von Handzeichnungen und Skizzen, bis dahin in den Sammlungen vergraben und schwer zugänglich, durch die Photographie gehoben wurde, konnte die historisch genetische Methode nachdrücklich betont und der Kunstgeschichte eine tiefere wissenschaftliche Grundlage gegeben werden.⁹⁷

Auch für Springer ist mit dieser wissenschaftstheoretischen Fundierung die Sammlung von Fotografien der Zeichnungen Raffaels verbunden, die Prince Albert von England anlegte. Um mit ihnen tatsächlich nach dieser historisch genetischen Methode arbeiten zu können, also die Zeichnungen als Dokumente der jeweiligen Werkentstehung lesen zu können, bedarf es der Fotografien, da »die Möglichkeit gegeben sein [muß], die Handzeichnungen in jedem Augenblicke zur Hand zu haben, sie stets vergleichen und unter den verschiedensten Gesichtspunkten immer wieder neu ordnen zu können.«⁹⁸ Mit dieser Grundlegung einer historisch-kritischen Methode in der Kunstgeschichte verbindet Springer zugleich aber eine Verheissung von Abschluss, die der grimmschen Phantasmagorie in nichts nachsteht: Die historische Wissenschaft »träumt von künftigen Zeiten, in welchen alle Mittel erwägender kritischer Forschung beendet, jeder wichtige Zweifel gelöst, jede Ungewissheit über das vergangene Leben gehoben sein wird.«

Die Erzählung umkleidet dann ein reizender, naiver Schein, die Ereignisse werden einfach, klar und durchsichtig, so wie sich dieselben entwickelt haben müssen, geschildert, die ganze Wahrheit von keinen kritischen Grübeleien belastet, lebendig, in verklärter Form, mit dramatischer Wirkung ausgesprochen.⁹⁹

Dieser Traum von einer postkritischen Wissenschaft, die dennoch nicht nur divinatorisch verfährt, sondern als fest begründete Wissenschaft auftritt, ist die mit Fotografien operierende historische Wissenschaft. Sie vermag es dann, einer künftigen Generation ein gänzlich neues Raffael-Bild zu vermitteln: »Wie ganz anders hell wird vielleicht schon dem nächsten Geschlechte Raffael's künstlerische Persönlichkeit entgegentreten! Nicht das Wort wie jetzt, sondern das Bild wird bei seiner Schilderung die Hauptrolle spielen.«¹⁰⁰

⁹⁷Springer, 1883, Bd. 1, S. II–III.

⁹⁸Ebd., Bd. 1, S. III.

⁹⁹Ebd., Bd. 1, S. I.

¹⁰⁰Ebd., Bd. 1, S. II. – Zu Springers Darstellungskonzeption in der Doppelmonografie s. Rößler, 2009, S. 146–182; hier bes. 147f. Rößler verzichtet leider bei seiner Darstellung auf eine medienhistorische Perspektive.

Wie schon zuvor bei Kugler zu beobachten, wird bei Springer wie Grimm eine Naherwartung der Überwindung von Kritik und Darstellung durch Präsentation mit der Verheißung einer Komplettierung des Archivs von Kunstreproduktionen verbunden. Für beide bedeutet die Möglichkeit des Vergleichs eine Fundierung der historischen Wissenschaft in den exakten Wissenschaften. Statt aber – und das ist der wesentliche Unterschied – die Arbeit mit den Reproduktionen als die Möglichkeit einer unabschließbaren Rekombinierbarkeit, als ein Instrumentarium für das Experiment und damit in Analogie zum naturwissenschaftlichen Labor zu betrachten, setzen beide Kunsthistoriker auf eine Fantasmagorie des Abschlusses: »Prinz Albert [...] schuf auf diese Art ein unvergleichlich treues und vollständiges Bild von Raffael's Wirksamkeit und Entwicklung. Nach diesem Muster musste jeder Kunsthistoriker sich richten«, schreibt Springer.¹⁰¹ Grimm entwirft darüber hinaus die konkrete Vision der Realisierung eines solchen Archivs als einer vollständigen Datenbank bzw. als Zettelkasten:

Eine solche Sammlung wäre nach den Meistern zu ordnen und zu bearbeiten. [...] Es müssen jedem Blatte Angaben über Grösse, die Erhaltung und die Farbe des Originalwerks zugefügt werden [...] welche Meinungen über die Aechtheit des Werkes geäußert worden sind und was überhaupt von seinen Schicksalen bekannt geworden ist.¹⁰²

Diesen universellen Zettelkasten der Kunstgeschichte zu erstellen, überantwortet er künftigen Hilfswissenschaftlern: »eine ausgezeichnete Vorübung für diejenigen welche sich der modernen Kunstgeschichte widmen wollen.«¹⁰³

Grimms *Leben Michelangelo's*

Während Grimm also in seinen *Künstlern und Kunstwerken* der Fotografie den wesentlichen Innovations- und Entwicklungseffekt sieht, der der Kunstgeschichte dauerhaft eine wissenschaftlichere Basis verleihen kann, macht er jedoch in seinen groß angelegten Künstlerbiografien über Michelangelo und Raffael keinerlei Gebrauch von fotografischen Reproduktionen. Sein 1860 (Bd. 1) und 1863 (Bd. 2) erschienenes Werk *Leben Michelangelo's* enthält keinerlei Reproduktionen und auch seine Raffaelbiografie bleibt unillustriert. Beide Werke gehen von einer Zentrierung der kunsthistorischen Erzählung auf wenige herausragende Persönlichkeiten aus.

¹⁰¹Springer, 1883, Bd. 1, S. III.

¹⁰²Grimm, 1865–1867, Bd. 1, S. 39.

¹⁰³Ebd., Bd. 1, S. 39.

Es giebt ein allgemeines Gefühl über das, was groß ist. Die Menschheit hat es immer gewußt, es braucht nicht erklärt zu werden. Jedes Menschen Werth und Einfluß hängt davon ab, inwieweit er fähig ist, selber groß genannt zu werden oder sich denen anzuschließen, die es sind. Nur was unter diesem Gesichtspunkte sichtbar wird vom Menschen, bildet seine unvergängliche Persönlichkeit.¹⁰⁴

Grimm steigt mit einem Common-Sense-Begriff von Größe ein, der eine letztlich nicht weiter erklärungsbedürftige und erklärbare Letztbegründungsinstanz eines Wissens der Menschheit appelliert, die die Struktur der Weltgeschichte vorgibt. Sie hat allerdings vor allen Dingen darstellungstechnische Vorteile, weil sich historische Entwicklung so in wenigen Persönlichkeiten verdichten lässt. Grimm markiert so auch den Unterschied zu den Epochen, in denen derartig herausragende Persönlichkeiten fehlen. Dort »herrscht unverwüstliche Dunkelheit; und werden uns Massen sogenannter Thatsachen aus einer Epoche mitgeteilt, der große Männer mangeln, es sind lauter Dinge ohne Maß und Gewicht, die zusammengestellt, so großen Raum sie einnehmen, kein Ganzes bilden.«¹⁰⁵ Anders sähe es aber aus, wenn der große Mann vergessen worden sei, denn »man wird immer fühlen, an jener Stelle muß ein Mann gestanden haben, der eine Macht war.«¹⁰⁶ Grimm gelingt es, auch diesem schlichten darstellungstheoretischen Arrangement einen Bildungsimperativ für die Zukunft zu unterschieben.

So erweckt uns das Studium der Geschichte nicht mehr Trauer über den Hingang schönerer Tage, sondern Gewißheit ihrer zukünftigen Erscheinung. Wir schreiten fort, wir wollen die kennen lernen, die zu allen Zeiten vorangingen. Das Studium der Geschichte ist die Betrachtung der Begebenheiten, wie sie sich zu den großen Männern verhalten. Diese bilden den Mittelpunkt, von dem aus das Gemälde construiert werden muß. Der Enthusiasmus für ihre Person verleiht die Fähigkeit, den richtigen Standpunkt ihnen gegenüber einzunehmen.¹⁰⁷

Der Fokus ist damit gesetzt und es wird von dort aus verständlich, dass Grimm seine beiden Hauptwerke auf zwei zentrale Figuren der neueren Kunstgeschichte eingegrenzt hat. Auch in seinem weiteren Werk sind es im Wesentlichen Goethe, Shakespeare, Michelangelo und Raffael, auf die er immer wieder zu sprechen kommt

¹⁰⁴Grimm, 1860–1863, Bd. 1, S. 66–67.

¹⁰⁵Ebd., Bd. 1, S. 66.

¹⁰⁶Ebd., Bd. 1, S. 67.

¹⁰⁷Ebd., Bd. 1, S. 67.

und die ihm gewissermaßen als Landmarken in der geistigen Landschaft des westlichen Abendlandes dienen. Sie sind gewissermaßen an dieser Stelle die Denkmale, die einander von ihren Sockeln unbeweglich und als gesicherte, nicht mehr kritisch zu hinterfragende, Größen grüßen.¹⁰⁸ Das Buch, das dann als *Leben Michelangelo's* ausgeflaggt wird, ist zwar von seinem Aufbau her tatsächlich eine Künstlerbiografie, muss aber zugleich als eine umfassendere Darstellung der florentinischen Kunst angesehen werden, von der es erst noch zu begründen gilt, warum gerade Michelangelo den Fokus bilden soll:

Aus der Zahl der Bürger von Florenz sind drei als große Männer zu bezeichnen: Dante, Lionardo da Vinci und Michelangelo. Rafael stammte aus Urbino, dennoch darf er dazu gerechnet werden, weil er als Künstler für einen Florentiner gelten kann. Dante und Michelangelo stehen am höchsten. Es ist nicht die Folge einseitiger Vorliebe, wenn dies Buch, das sich mit der Blüthe der florentinischen Kunst beschäftigt, Michelangelo's Namen an der Stirn trägt. Ein Leben Rafael's oder Lionardo's würde doch nur ein Bruchstück von dem des Michelangelo bedeuten. Seine Kraft überbietet die ihre. Er allein betheiligt sich an der allgemeinen Arbeit des Volkes. Sammt seinen Werken ragt er empor, wie eine Erscheinung, die sich von allen Seiten der Betrachtung bietet, wie eine Statue, während jene Beiden mehr wie prächtige Bildnisse erscheinen, die stets dasselbe lebendige Antlitz, aber auch stets von der selben Seite zeigen.¹⁰⁹

Dankbar nimmt Grimm also den Begriff des Denkmals auf und charakterisiert Michelangelo als eine Statue. Sie zu betrachten bedeutet demnach zugleich, die Blüthe der florentinischen Kunst insgesamt zu betrachten. Es ist ein deutlicher Umschwung zu bemerken von der Anlage der Schriften Kuglers und Schnaases, die beide die Naivität des Volkscharakters als ihren wesentlichen Bezugspunkt gewählt hatten. Nur wenn wenig oder keine »Kunst« im Sinne von bewusster Gestaltung, von Darstellung im Spiele war, trat dieser rein hervor und ließ sich in einer Entwicklungslogik entfalten und als ein vereinheitlichendes Erklärungsmuster über

¹⁰⁸Jürgen Fohrmann macht dies insbesondere am Begriff des Lebensbildes bei Dilthey deutlich: »Damit wird [...] das Modell offener Temporalität verabschiedet. An seine Stelle tritt ein Darstellungsprinzip, das keine kommunizierenden, sondern sich grüßende Denkmäler beschreibt, also jener Monumentalisierung von Geschichte Vorschub leistet, die – in Nietzsches Worten – »einzelne geschmückte Fakta« als »Inseln« aus der »graue[n] ununterbrochene[n] Flut« der Vergangenheit heraushebt. Das außerordentliche Singuläre ist ein Bild, das dem betrachtenden Leser Autorität abverlangt. Die gesamte hermeneutische Anstrengung hat nicht die Funktion, diese Autorität aufzulösen, sie ist im Gegenteil daran interessiert, sie zu bestätigen.« – Fohrmann, 2005, S. 442

¹⁰⁹Grimm, 1860–1863, Bd. 1, S. 68.

die erhaltenen Denkmäler legen. Für Kugler wie für Schnaase war das Auftreten starker Künstlerpersönlichkeiten mit ausgeprägten Individualstilen ein darstellungstechnisches Problem. Grimm hingegen dreht dieses Verhältnis um. Statt nach dem Nationalcharakter, also einer feststehenden Größe zu fragen, die als kollektivierende Instanz das Sosein von Kunst, Kultur und Politik expliziert, fragt Grimm nach der Verteilung von Macht:

Unser Trieb, Geschichte zu studiren, ist die Sehnsucht, das Gesetz dieser Fluctuationen und der sie bedingenden Kraftvertheilung zu erkennen, und indem sich hier unserem Blicke Strömungen sowohl als unbewegliche Stellen oder im Sturm gegeneinander brausende Wirbel zeigen, entdecken wir als die bewegende Kraft Männer, große, gewaltige Erscheinungen, die mit ungeheurer Einwirkung ihres Geistes die übrigen Millionen lenken, die niedriger und dumpfer sich ihnen hinzugeben gezwungen sind.¹¹⁰

Für dieses Vorhaben, also eine Narration, die eine gesamte kulturgeschichtliche Situation um eine zentrale Figur herum entwickelt, hielt Grimm zunächst, d. h. für die Erstausgabe von 1860/63, für die zweite durchgesehene Auflage 1864, die dritte durchgearbeitete Auflage 1868, die vierte durchgearbeitete Auflage 1873, die fünfte Auflage 1879, die sechste Auflage 1890, die siebte Auflage von 1894 und auch für die achte Auflage von 1898 eine Illustrierung unnötig. Auch mithilfe seiner kraftvollen Sprache konnte er eine Breitbildleinwand der Kunstgeschichte entwerfen, das Gemälde, das um die großen Männer herum konstruiert wurde und dessen durchschlagender populärer Erfolg sich an den zahlreichen Neuauflagen ablesen lässt.

Erst 1890 besorgt Wilhelm Spemann eine reich illustrierte Prachtausgabe mit 101 Abbildungen, 32 Doppeltafeln und weiteren 38 Abbildungen im Text, die teils sehr dekorativ als Initialen gesetzt sind. Diese Jubiläumsausgabe zum vierzigjährigen Erscheinen der Erstausgabe enthält jedoch gegenüber der direkt vorhergehenden achten Auflage von 1898 kaum veränderte Textpassagen. Die Bebilderung, und dies ist für Grimms Umgang mit dem Medium Fotografie überraschend, fungiert hier also tatsächlich als bloße Illustration eines bereits in seiner Struktur und seinem Duktus feststehenden Textes. Es mag durchaus sein, dass Grimm zu diesem Zeitpunkt in seinem Leben nicht mehr an einer grundsätzlichen Neuausrichtung seines Hauptwerkes interessiert war, die Entscheidung jedoch ist bemerkenswert. Immerhin: Grimm fügt eine neue Einleitung ein, in der er besonders auf die Illustration

¹¹⁰Grimm, 1860–1863, Bd. 1, S. 66.

eingeht. Ähnlich der Argumentationsstruktur seiner Berichte über das Skioptikon verfährt Grimm vergleichend:

Als ich mein Buch über Michelangelo zum ersten Male für den Druck fertig machte, erschien die Beigabe von Darstellungen seiner Werke als unmöglich. Mein Bestreben war, die Werke so zu beschreiben, daß in der Phantasie des Lesers, der sie nicht gesehen hätte oder besten Falles sich ihrer erinnerte, eine Anschauung entstände, die ihm die Gemälde und Statuen wie Traumbilder etwa vor den inneren Blick brächte. Winckelmann und Goethe hatten Werke der Natur und Kunst so beschrieben, ich hoffte den gleichen Weg gehen zu dürfen.¹¹¹

Grundsätzlich geht aus dem Vorwort hervor, dass Grimm die Ausgestaltung des Buches eher dem Verleger Spemann in die Hände gab, als hier selbst gestaltend einzugreifen. Er verbindet mit der luxuriösen Jubiläumsausgabe einerseits eine neue Leistung für diejenigen Leser, die tatsächlich nicht nach Italien reisen können, aber auch neue Leistungen für das Verständnis von Michelangelos Werk in der Forschung. So schreibt er über die zu vergleichenden Abbildungen des David in der illustrierten Jubiläumsausgabe:¹¹² »Vor vierzig Jahren hätte ich mir noch so viel Mühe einen günstigen Standpunkt zu schaffen, geben können: den Anblick und das Verständniß, welches heute die herrlichen beiden Lichtbilder gewähren, würde ich nimmermehr damals gewonnen haben.« Die Michelangelo-Monografie ist während ihrer langen Publikationsgeschichte mehrfach umgearbeitet worden und in verschiedenen Formaten und Ausstattungen auf den Markt gekommen. Obwohl also der Text der Jubiläumsausgabe nicht wesentlich von der achten Auflage von 1898 abweicht, verbindet Grimm mit der Ausstattung der Ausgabe den Wunsch, dass die eigenen Beschreibungen und Interpretationen vom Leser in einer neuen Weise nachvollzogen werden können: »Denn neben dem was ich selbst über die Werke sage, wird der Leser sich nun auch aus den Abbildungen eine eigene Meinung formen und mein Urtheil zu erweitern im Stande sein.«¹¹³

Gegenüber diesem die Kennerschaft demokratisierenden Urteilsangebot entfaltet die reiche Illustration eines Textes, der von seiner Gesamtanlage nie als illustriertes Buch angelegt war, an einigen Stellen eine eigentümliche Überdeterminierung im Zusammenspiel von Bild und Text. Als Beispiel für eine solche Situation mag Grimms

¹¹¹Grimm, 1900, S. V–VI.

¹¹²Einmal die alte Aufstellung vor der Signoria, dann in der Academia, sowie zwei Detailaufnahmen des Kopfes. Ein ähnliches Arrangement, wie die in den Schriften über das Skioptikon genannten Dias. Vgl. Grimm, 1897, S. 283.

¹¹³Grimm, 1900, S. VI.



Abb. 31: Herman Grimm: *Leben Michelangelo's. Jubiläumsausgabe*, 1900, Madonna von Michelangelo, Photographie von Braun, Clement & Cie. In Dornach i. E., Paris und New York



Abb. 32: Herman Grimm: *Leben Michelangelo's. Jubiläumsausgabe*, 1900, Madonna von Brügge, Andere Aufnahme

Behandlung der Madonna aus Brügge dienen. Grimm beschreibt sie bereits in der Erstausgabe von 1860. In der Ausgabe von 1998, also der der Jubiläumsausgabe unmittelbar vorausgehenden Auflage, hat Grimm diese Behandlung bereits deutlich erweitert.

Innerhalb der Jubiläumsausgabe gehört die Brügger Madonna zu denjenigen Werken, von denen zwei verschiedene Fotografien wiedergegeben sind: einer Aufnahme über zwei Seiten [Abb. 31] und darauf folgend auf einer weiteren einfachen Tafelseite [Abb. 32]. Zudem ist sie aber auch ein seltenes Beispiel dafür, dass Grimm in dieser Ausgabe einen Urhebernachweis einfügt. Unter der Doppeltafel ist zu lesen: »Photographie von Braun, Clement & Cie. In Dornach i. E., Paris und New York«. Die darauf folgende zweite Abbildung ist mit dem Zusatz »Andere Aufnahme« gekennzeichnet. Es ist dabei sofort einsichtig, warum diese beiden Ansichten gegeneinandergestellt wurden. Adolphe Brauns Fotografie ist aus einem frontalen, leicht untersichtigen Winkel aufgenommen. Dadurch bekommt die Figur eine monumentale Statik, die in

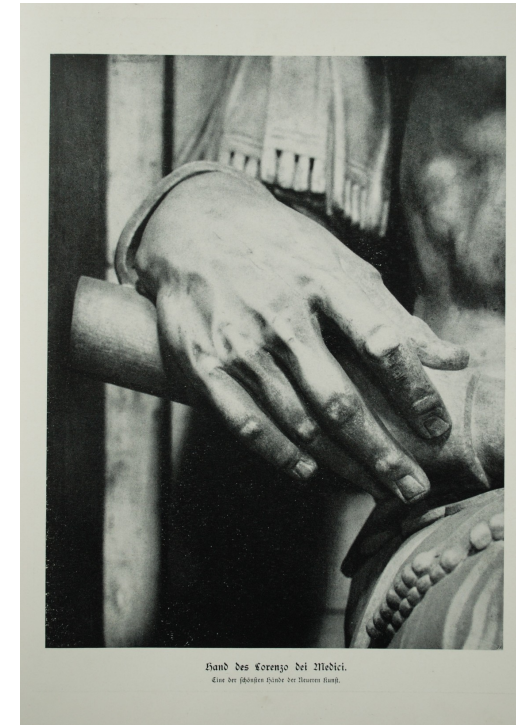


Abb. 33: Herman Grimm: *Leben Michelangelo's. Jubiläumsausgabe*, 1900, Hand des Lorenzo dei Medici. Eine der schönsten Hände der Neueren Kunst



Abb. 34: Herman Grimm: *Leben Michelangelo's. Jubiläumsausgabe*, 1900, Lorenzo dei Medici. Herzog von Urbino

der »anderen Aufnahme« durch einen etwas höher gewählten Standpunkt und eine leichte Drehung nach links aufgehoben und dynamisiert wird. Der Lichteinfall ist bei Brauns Aufnahme allerdings eher ein Streiflicht von rechts, während die »andere Aufnahme« einen eher frontal gewählten Lichteinfall von oben rechts aufweist. Die braunsche Aufnahme hat also Plastizität in der Binnenstrukturierung, die andere ist durch den Blickwinkel plastischer, während der leicht frontale Lichteinfall die Details flacher erscheinen lässt. Als geschlossene Form hebt sie sich aber gerade dadurch in scharfem Schwarz-Weiß-Kontrast vom Hintergrund ab.

Über die doppelte Abbildung hinaus, die hier vor allem fotografische Unterschiede zutage fördert, bietet der Text aber ein weiteres Beispiel für die Entfernung des Kunsthistorikers von der Werkautopsie und dafür, wie sehr es ihm um eine Metaphysik von Form geht, die, vom Objekt losgelöst, nämlich in der Reproduktion wirkt. So stellt Grimm zunächst fest, dass die Madonna zu Brügge von Pierre Moscron, einem flandrischen Kaufmann bei Michelangelo gekauft und nach Brügge gesandt wurde, »wo die Madonna heute noch steht, rein und unberührt, als wäre sie eben aus seinen

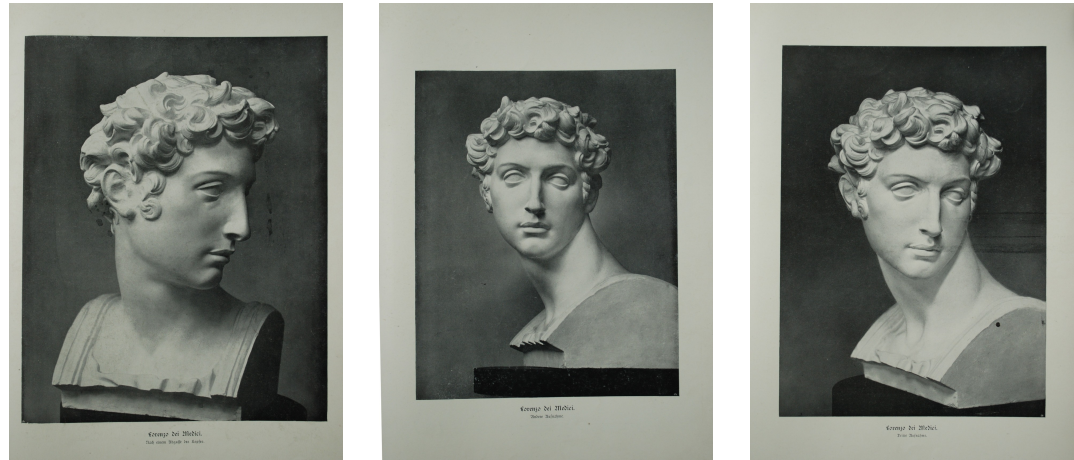


Abb. 35: Herman Grimm: *Leben Michelangelo's. Jubiläumsausgabe*, 1900, Lorenzo dei Medici. Nach einem Abguss des Kopfes, (l) Lorenzo dei Medici. Andere Aufnahme, (m) Lorenzo dei Medici. Dritte Aufnahme (r)

[d. i. Michelangelos / FW] Händen gekommen«. Grimm vermittelt seine Faszination für das Objekt als vom Künstler Berührtes, als Reliquie, Original, Tat. Aber auch wer sie, die Madonna, in Brügge gesehen hat, ist wichtig: »Schon 1521 als Albrecht Dürer durch Brügge kam, stand Michelangelo's Werk im Dome, und er wurde hingeführt, um es zu bewundern.«¹¹⁴ Es folgt die Beschreibung, dann ein Vergleich bzw. eine Verwandtschaftserklärung des Jesusknaben mit dem Johanneskind auf dem Gemälde der Nationalgalerie von London. Dann folgt die Verlebendigung:

Wir haben einen Abguß der Madonna in Berlin. Ich ging eines Morgens in das Museum als die bleiche Januarsonne auf die Statue fiel. Ein leichtes goldnes Licht streifte sie von der Seite, das fast leuchtete ohne das übrige in Schatten zu bringen. Ein wunderbares Leben sah ich über die Gestalt ausgegossen. Das Antlitz als athmete es, ein liebliches Profil, eine entzückend sanfte Modellirung des Mundes und des Kinnes. Die Hände so weich, der Faltenwurf ist leicht. Besonders schön die Hand, in deren Finger die des Kindes hineingreift. Dabei bot sich die Gestalt, von allen Seiten ringsum betrachtet in vollendeter Durchführung dar.«¹¹⁵

Grimms Verlebendigung der Statue geschieht einmal mehr in einer Medialisierung, nicht nur, weil sie sich nicht außerhalb seines eigenen Textes ereignet, sondern, weil sie dann auch noch anhand eines Abgusses in Berlin und alles andere als

¹¹⁴Grimm, 1900, S. 103.

¹¹⁵Ebd., S. 104 (Jubiläumsausgabe), sowie wortgleich in Grimm, 1898, Bd. 1, S. 200.

»unberührt [...] aus seinen Händen gekommen«. Grimm hatte die Statue einige Absätze zuvor bereits eingehend beschrieben, er hatte die Haltung der Figur charakterisiert und die Gewandfalten gewürdigt. Nun aber, bei der Beschreibung des Abgusses, kann erst das Hineingreifen der Finger des Kindes beschrieben werden und auf die »entzückende Modellirung des Mundes« hingewiesen werden. Die Figur Michelangelos wird so einerseits medial aufgesplittert in Original, Abguss, Fotografie und beschreibenden Text. Letzterer ist es andererseits, der diese Medien wiederum zusammenbindet und die jeweilige Betrachtung als verlebendigendes Ereignis wiederum auf einen prägnanten Augenblick des Sehens konzentrieren kann.

Die Illustration bildet dabei in der Jubiläumsausgabe eine gewisse Widerständigkeit, denn sie wird – außer im zuvor zitierten Vorwort – nicht eigens adressiert. Sie kann daher mitunter dem monumentalisierenden Effekt auch subkutan widersprechen. So beispielsweise die Statue des Lorenzo di Medici. Nach S. 226 gibt Grimm, bevor er eine Gesamtansicht der Statue abdrucken lässt, zunächst einen Ausschnitt, der nur die rechte Hand zeigt [Abb. 33]. Die Bildunterschrift: »Hand des Lorenzo di Medici. Eine der schönsten Hände der Neueren Kunst«. Es greift also eine zweifache Medientransparenz: die Hand ist nämlich sowohl Lorenzo di Medicis Hand als auch die Hand der Statue Lorenzos. Zudem ist sie eine der schönsten Hände der neueren Kunst, sie steht also paradigmatisch für die Hände in der Kunst. Auf die Gesamtansicht [Abb. 34] folgt eine Abbildung des Kopfes, allerdings keine Fotografie des Originals, sondern eines Gipsabgusses. Die Bildunterschrift lautet: »Lorenzo dei Medici. Nach einem Abguss des Kopfes.« Hierzu wiederum eine »Andere Aufnahme«, die den Kopfabguss frontal zeigt, und eine »Dritte Aufnahme«, die ihn im $\frac{3}{4}$ -Profil zeigt [Abb. 35].

Grimm erreicht damit eine Verschränkung von Original und Abguss im Medium der im Buch abgedruckten Fotografie. Wenn also, wie behauptet, die Fotografie das *immutable mobile* der Kunstgeschichte sein soll, so zeigt sich hier, dass in ihrem konkreten, buchtechnischen und wissenschaftspraktischen Gebrauch eine Reihe komplexerer und weitergehender Probleme mit diesem Medium verbunden sind. Vor allem zeigt sich, dass zumindest für Grimm die Verlebendigung als das erklärte Ziel kunsthistorischer Vermittlungsarbeit nicht von der Fotografie selbst, sondern entweder vom Text oder von der Dia-Projektion im Zusammenspiel mit dem Wort des Lehrers erreicht werden kann.

Grimms *Leben Raphael's*

Diese Differenz, die bereits bei der Analyse der *Umgestaltungen* zutage trat, wird ein weiteres Mal bekräftigt im Schlusskapitel der letzten Ausgabe des *Leben Raphael's*. Grimm hatte dieses Werk in drei Anläufen zu schreiben versucht. Während die zahlreichen Ausgaben des *Leben Michealangelo's* immer wieder Fortentwicklungen eines bestehenden Textes oder textidentische Wiederabdrucke sind, handelt es sich bei den drei Auflagen von Grimms Raffael-Monografie um drei sehr unterschiedliche Bücher. Die erste Auflage von 1872 war der erste Band einer geplanten zweibändigen Publikation in der Vasaris Raffael-Viten im Original abgedruckt, ins Deutsche übersetzt und mit einem Zeilenkommentar versehen wurden.¹¹⁶ Der zweite Band sollte nie erscheinen. Stattdessen brachte Grimm 1886 eine »zweite Ausgabe des ersten Bandes und Abschluss in einem Bande« heraus.¹¹⁷ In diesem Buch ist die Einleitung der ersten Version erweitert worden. Sie heißt nun »Raphael's Ruhm in vier Jahrhunderten«. Ihr folgt der Originaltext beider Viten Vasaris von 1550 und von 1568 sowie Grimms deutsche Übersetzung. Die Ausgabe von 1568 auf der linken Seite, der deutsche Text rechts und die Fassung von 1550 unter einem Strich am Seitenfuß über beide Seiten. Der Zeilenkommentar fällt in diesem Buch fort. Stattdessen hängt Grimm ein Kapitel an, das »Raphael in seinen Hauptwerken« überschrieben ist. Hier behandelt Grimm *Sposalizio*, *Grablegung*, die *Camera della Segnatura*, die Cartons zu den Teppichen für die Sixtinische Kapelle, die *Sixtinische Madonna* und die *Transfiguration*. Dieser Teil macht mit knapp 300 Seiten mehr als die Hälfte der gesamten Publikation aus. Den Abschluss bilden die kommentierten Sonette Raffaels.

Zehn Jahre später veröffentlicht Grimm eine »Dritte Auflage. Neue Bearbeitung«, die gegenüber der vorigen wie eine Taschenausgabe wirkt.¹¹⁸ Es ist im Wesentlichen eine Ausarbeitung des bereits in der zweiten Ausgabe den Hauptteil ausmachenden Textes über »Raphael in seinen Hauptwerken«, jedoch ist ihm ein kurzes Kapitel vorangestellt, das Grimm mit »Raphael und die Geschichte der Menschheit« überschreibt.

Anders als mit dem *Leben Michelangelo's* hat Grimm mit seiner Raffael-Monografie offenbar gehadert. Die drei Auflagen sind letztlich so unterschiedlich, dass sich kaum ein Textversatzstück aus der ersten Fassung in der dritten wiederfindet. Grimm erklärt dies mitunter damit, dass einerseits über Raffaels Leben deutlich weniger Quellen überliefert sind, andererseits aber Raffaels Werk seiner Meinung nach nicht

¹¹⁶Grimm, 1872.

¹¹⁷Grimm, 1886.

¹¹⁸Grimm, 1896.

in der gleichen Weise wie Michelangelos mit den politischen und gesellschaftlichen Vorgängen seiner Zeit verwoben ist. Grimm kehrt so anhand der Erfahrungen mit der Edition der Vasari-Viten letztendlich zu einem Konzept von Erzählung des Wirkens Raffaels anhand seiner Werke zurück, wobei aber wie bereits im *Leben Michelangelo's* die historischen Rahmenhandlungen die Hauptsache ausmachen. Bei der Darstellung des *Sposalizio* etwa verwendet Grimm weit mehr als die Hälfte des Textes auf die Schilderung der Lebensumstände in Urbino und die Ausbildung Raffaels bei Perugino. Alle drei Ausgaben seiner Raffael-Monografie kommen ohne Illustrationen aus, nur die ersten beiden enthalten ein Frontispiz mit einem Porträt des Künstlers.

Zwar berichtet Grimm in der zweiten Auflage, dass für das Kapitel über »die Geschichte der Thätigkeit Raphael's in seinen Hauptwerken [...] umfangreiches Material an Handzeichnungen und Gemälden vor[gelegen]«¹¹⁹ habe. Es ist aber insbesondere die Fotografie, die hier nun tatsächlich als Forschungs- und Erkenntnisinstrument der Kunstgeschichte gewürdigt wird, die das Entfernte, möglicherweise auch das Zerstörte oder das aus welchen Gründen auch immer Unzugängliche verfügbar machen kann:

Ich habe nicht jedes Stück selbst gesehen, eine Kenntniss, die nur durch Reisen zu erlangen gewesen wäre, die zu machen ich mir in manchen Fällen versagen musste. Doch hat die Photographie das der eigenen Anschauung Fremde dann so genügend geliefert, dass ich auch bei beschränkteren Mitteln mich aussprechen zu dürfen glaubte.¹²⁰

Zumindest an dieser Stelle ist nicht vom Beispiel von Prince Albert die Rede. Aber es kann als ausgemacht gelten, dass Grimm genau dessen Sammlung von Fotografien nach Raffael-Zeichnungen gemeint haben dürfte. Auf den letzten Seiten der dritten Auflage bewertet Grimm die Leistungen eben jener Fotografien nach Handzeichnungen wieder anders und zwar eher im Sinne seiner Berichte über das Skioptikon. Was um 1853, als Prince Albert begann, seine Druckgrafik nach Raffael zu komplettieren, und noch als er seine Sammlung von Nachstichen, Zeichnungen und Fotografien nach Werken und Zeichnungen 1876 komplettiert hatte, als Pioniertat eines in hohem Maße privilegierten Kunstliebhabers gelten konnte,¹²¹ hat sich für Grimm zwanzig Jahre später überholt, aber nicht nur durch die größere Verbreitung der Fotografie, sondern auch durch die Projektionskunst.

¹¹⁹Grimm, 1886, S. IX.

¹²⁰Ebd., S. IX.

¹²¹Wright und Owens, 2007, S. 56–57.

Was wollen jene Photographien heute schon besagen, die der Prinzgemahl sich mühsam überall beschaffen ließ, um seine Sammlung einer Zeit als Unicum in Europa zusammenzubringen? Heute kann Jeder an jeder Stelle der Erde eine solche Sammlung vollständiger mit geringen Kosten herstellen. Aus den Lichtbildern des Skioptikons dringt Jedem, der nur die Augen öffnen will, Raphael's ganze Entwicklung entgegen. Jeder Student kann im Laufe eines Semesters mehr über Raphael erfahren, als vor fünfzig Jahren die vornehmsten Kenner wußten. Zu der Zeit, wo ich als Kind die Sixtinische Madonna in meines Vaters Stube sah, wußten vielleicht einige tausend Leute überhaupt von ihr. Lange Zeit war der Prinzgemahl der einzige dann, dem es erlaubt worden war, das Dresdner Original in einem Exemplare photographieren zu lassen. Heute ist diese einzige Madonna in nicht mehr zu zählenden Exemplaren über die ganze Erde verbreitet.¹²²

Es scheint, als träten Fotografie und Diaprojektion hier in einen Kontrast. Grimm macht deutlich, dass diese Sammlung zu dieser Zeit nicht mehr den spektakulären Wert eines einmaligen Unternehmens hatte. Noch Springer lobt die Sammlung des Prinzgemahls ausdrücklich in seiner Doppelmonografie über *Raffael und Michelangelo*. Grimm markiert hier nochmals, worum es in seiner Kunstgeschichte geht: um Wirkung. Aus dem Skioptikon tritt der ganze Raffael hervor, epiphanisch, einfach, als Gestalt, als Denkmal als Ganzer, der nicht erst in Tausenden von abfotografierten Handzeichnungen zusammenkonstruiert werden muss. Die Fotografie als *immutable mobile* ist Grimms Sache so wenig, wie es die mikroskopische Forschung von Robert Koch ist. Es ließe sich vielmehr behaupten, dass Grimm die Diaprojektion insgesamt gar nicht als fotografisches Verfahren diskutiert, sondern als reines Vergrößerungsverfahren. Fotografie und Diaprojektion sind gerade nicht – und das ist eines der Probleme der medieninteressierten kunsthistorischen Disziplingeschichtsschreibung – identisch,¹²³ auch wenn Fotografien wie die der *Sixtinischen Madonna*, wenn sie groß genug sind – das ist bei Grimm das Entscheidende –, die präsenzstiftende Wirkung einer Diaprojektion haben können:

Und wie wirkt sie! Ich hatte mir die Dresdner neueste ganz große Phototypie einrahmen lassen und in meinem Zimmer aufgestellt. Nach kurzer

¹²²Grimm, 1896, S. 292.

¹²³So z. B. zuletzt Ingeborg Reichle, die Grimm attestiert, es sei die »fotografische Projektion« gewesen die »einen tiefen Einblick [...] in seinen Untersuchungsgegenstand ermöglichte«. – Reichle, 2007.

Zeit empfand ich mich wie bedrängt, denn diese Gestalten, Mutter und Kind hefteten ihre Blicke zu sehr auf mich. Dann war mir als gehöre dieser Raum nicht mir, sondern der Madonna. Als dürfe vor ihr nicht gesprochen werden. Ich stellte das Gemälde in ein anderes stilles Zimmer.¹²⁴

Hier kann nun selbst eine drucktechnisch reproduzierte Fotografie – weil sie »ganz groß« ist – wie eine Ikone wirken, die das Urbild, den Prototyp, immer wieder im Kern anwesend werden lässt. Prototyp meint hier aber auch, dass nicht das Kunstwerk gegenwärtig wird, sondern Madonna und Kind selbst. Diese Wirkung ist aber immer gebunden an die jeweilige individuelle Betrachtungssituation und anders als das Foto selbst lässt sich diese nicht reproduzieren. Sie ist einmalig wie die Begegnung mit dem Original. Auf diese Ebene stellt Grimm seinen Mediengebrauch ab, wenn es um die Diaprojektion geht. Das Foto als Verkleinerung des Originals hat an dieser Ebene nur in wenigen Ausnahmefällen, wie hier bei der Fototypie der *Sixtinischen Madonna* Anteil. Grimms Verwendung der Projektion ist daher weder *immutable* noch *mobile*. Sie ist eine Beschwörung von Prägnanz, die das einmalige Erlebnis auf den Moment konzentriert, der singulär bleiben muss und jede andere Form der Betrachtung in seiner Dichte überbietet. Es bietet sich genau deshalb an, Fotografie und Diaprojektion – in ihrem Gebrauch – zu differenzieren.

¹²⁴Grimm, 1896, S. 292–293.

9. Schluss

A. Schreiben und Beschreiben

Mediengebrauch findet in der Kunstgeschichte nicht erst dort statt, wo technische Medien wie Fotografie oder Diaprojektion zum Einsatz kommen. Vielmehr ist Kunstgeschichte als Diskurs über Kunst, sei er bereits akademisch gefestigt oder nicht, von der Grundvoraussetzung, dass in sprachlicher Äußerung über Sichtbares zu handeln ist, auf Medien angewiesen. Die Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte als einer Praxis des Umgangs mit und folglich auch der impliziten und expliziten Reflexion von Medien hat daher bereits einzusetzen bei Werken, die auf Illustrationen noch verzichten mussten.

Mit Rumohrs Entscheidung, einen Stilbegriff zu entwickeln, der dem jeweiligen Medium des Kunstwerks hohe Signifikanz bei dessen Ausdeutung zumisst, ging eine radikale Ausklammerung des Bildes aus dem kunstgeschichtlichen Text einher. Weder sprachliche Beschreibung noch die zur Verfügung stehenden reproduktionsgrafischen Mittel konnten schließlich jene als untrennbar verstandene Einheit aus Medium und Form erhalten und für das Publikum verfügbar machen. Es folgte der konsequente Weg, auf Illustration ebenso wie auf Ekphrasis zu verzichten und jegliche Transkriptionsproblematik durch eine Fokussierung auf die schriftlichen Quellen zu umgehen. Historisch-kritische Kunstgeschichte wurde mithin als eine Wissenschaft betrieben, die als Text ihre Ergebnisse zuallererst aus der Analyse von anderen Texten zu entwickeln hatte.

Die Spezifik der Forschung Rumohrs, der dennoch immer über das schrieb, was er mit eigenen Augen gesehen hatte, wurde an dem Punkt aufgegeben, als Kugler mit seinem *Handbuch der Kunstgeschichte* eine Universalkunstgeschichte vorlegte; universell in dem Sinne, dass sie sich keinerlei Beschränkungen hinsichtlich von historischer Zeit und geografischem Raum unterwarf. Eine Kunstgeschichte aber, die alle Kunstwerke aller Nationen und Zeiten miteinander zu einem großen Ganzen verbinden wollte, konnte nur von einem Wissenschaftler geschrieben werden, der sich nicht auf das beschränkte, was er selbst gesehen hatte. Das Material der Kunstgeschichte wurde so erweitert und die Reproduktion wurde zumindest für den

schreibenden Kunsthistoriker zu einer dem Original gleichgestellten Quelle.¹ Die Möglichkeit, auch das Publikum an diesem reprografischen Schatz Anteil nehmen zu lassen, hat Kugler zumindest imaginiert und so die theoretische Grundlage für die *Denkmäler der Kunst* als erstem Bilderatlas zur allgemeinen Kunstgeschichte geschaffen. Auch Kugler verzichtete aber auf den Einsatz ekphrastischer Rede. Vielmehr geriet die Beschreibung eines geschichtlichen Verlaufs, der um den Begriff des Nationalcharakters oder Volksgeistes als historisches Subjekt kreiste, zur Hauptsache der kunsthistorischen Erzählung, von der aus dann auf die einzelnen Denkmäler als Beispiele für Stationen dieser Entwicklung gezeigt wurde.

Kugler gelingt es damit, eine für das 19. Jahrhundert zentral bleibende Konzeption eines spezifisch kunsthistorischen Blicks zu entwerfen: die Zirkulation eines Blicks, der immer wieder vom Ganzen zum Einzelnen wandert. Das Ganze ist dabei bereits durch den geschichtlichen Verlauf »gegeben«, die Kunstwerke empfangen ihre historische Bedeutung dagegen durch den von der Kenntnis des Ganzen informierten Blick, ebenso wie (umgekehrt) das Ganze bei jeder Wendung an Plastizität gewinnt. Inwiefern das kuglersche Ganze die Kunstbetrachtung nachfolgender Forscher auch dann prägte, wenn sie sich einzelnen Denkmälern im Original näherten, zeigt eine Seitenbemerkung in den Lebenserinnerungen Wilhelm Lübkes:

In mir regte sich ein mächtiges Verlangen, in die Reihe der Forscher einzutreten und zunächst die Denkmäler des norddeutschen Vaterlandes kennen zu lernen. Die feste Grundlage für kunstgeschichtliche Studien bot uns Kugler's Handbuch, das zum ersten Male das große Gesamtbild der Kunstgeschichte in einem breit angelegten Gemälde vorgeführt hatte.²

Der vom Ganzen auf das Einzelne deutende Blick, die Struktur der Hindeutungen auf das Einzelne, wurde zur Rahmung kunsthistorischen Arbeitens. Wer hier in Lübkes Verständnis Forscher werden wollte, der musste Kugler im Gepäck haben. Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* kann damit auch als ein zentrales Beispiel dafür gelten, dass die Funktion von Überblickswerken sich nicht in der (popularisierenden) Zusammenfassung eines aktuellen Forschungsstandes erschöpft, sondern dass sie

¹Es kann nicht genug betont werden, wie zentral jenes audiovisuelle Archiv von Quellen und Reproduktionen für das Projekt einer Weltkunstgeschichte ist. War Kugler auch eng mit dem Berliner Museum und der Kunstammer des Berliner Schlosses verbunden, über deren Bestände er auch an der Universität las, wie Horst Bredekamp und Adam S. Labuda kürzlich herausstellten (Bredekamp und Labuda, 2010, S. 46ff.), so bezeugt der Grundansatz des *Handbuchs der Kunstgeschichte* doch, dass Originale prinzipiell durch Reproduktionen ersetzt werden können und sogar müssen.

²Lübke, 1891, S. 149.

eine konstitutive Wirkung auf zukünftige Forschungen haben. Der kunsthistorische Blick, dessen Archäologie erst noch zu schreiben wäre, besteht daher keineswegs in jener von Heinrich Dilly umrissenen winckelmannschen Umgarnung des Werks, deren Hauptcharakteristikum das wiederholende Schauen ist, und die daher strukturell unabschließbar ist. Der kunsthistorische Blick zirkuliert vielmehr zwischen Ganzem und Einzelem, zwischen Ursache und Wirkung in ihrer metaleptischen Vertauschung, zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, zwischen Sichtbarem und Lesbarem. Bei Kugler waren sie noch in einer klaren Trennung von Charakteristik und geschichtlichem Verlauf einerseits und Hindeutungen auf das Einzelne andererseits organisiert.

Diese Trennung wird auch bei Carl Schnaases frühen Schriften noch aufrecht erhalten. Seine *Niederländischen Briefe* führen geradezu in selbstreflexiver Wendung das Problem der Trennung von Schauen und Ordnen, von Kunstbetrachtung und Kunstgeschichte vor und konzipieren ein kunstgeschichtliches Generalraster, das nicht aus der Betrachtung und Analyse überlieferter Werke, sondern apriorisch aus der Dialektik von Geist und Materie entwickelt ist. Waren also geschichtlicher Verlauf, oder äußere Geschichte, und das Eingehen auf einzelne Werke bei Kugler darstellungstechnisch getrennt, so hat dies auch seine Begründung in der Suspendierung von Einzelforschung, die Kugler für notwendig hielt, um über das Ganze nachdenken zu können. Schnaases Schreibszenen, in der die weitere Betrachtung von Kunstwerken durch die Fußkrankheit blockiert ist, symbolisiert dieses Argument.

Die primäre Darstellungsfrage der Kunstgeschichte ist daher die Art der Verbindung von Totalität und Einzelwerk. Unter welchem Namen diese Totalität auch immer auftreten mag, als Ganzes, als (äußere) Geschichte, als Herz oder als geistige Entwicklung, ihre Bezüglichkeit auf einzelne Kunstwerke wird immer (auch) als Medienfrage diskutiert werden müssen und überkreuzt sich mit der Frage der Beziehung von Text und Bild bzw. von Sichtbarem und Sagbarem. Die Blickzirkulation, die zwischen beiden Sphären hin- und hergleitet, lässt sich also auch als Zirkulation eines sehenden und eines lesenden Auges beschreiben. Während dabei für den kunsthistorischen Text das lesende Auge den Primat erhält, etabliert Kugler Erzählkonzepte und Brüche der Erzählkonzepte, die sich cum grano salis während des 19. Jahrhunderts kaum ändern. Das Konzept von Volksgeist und Nationalcharakter als Motor und Subjekt künstlerischer Entwicklung in außereuropäischen Gebieten sowie in Vorgeschichte und Antike macht hierbei den Anfang. Es findet ein Bruch zur Geschichte der mittelalterlichen Kunst statt, bei der die Volksgeister nicht mehr mit jener Eindeutigkeit an der Formbildung beteiligt sein können wie in der Antike. Der

zweite Bruch ist dann der Austausch des Volkscharakters durch den künstlerischen Charakter des Individuums angesichts der nachmittelalterlichen Kunst.

Auch Schnaase behält diese grobe Struktur bei, auch seine Darstellung fokussiert auf verschiedene Nationalcharaktere und -geister, auch bei ihm finden die genannten Brüche im Darstellungskonzept statt. Sein Ansatz ist jedoch insofern von dem Kuglers unterschieden, als er eine engere Verflechtung von Geschichte und Einzelwerk, von Sichtbarem und Sagbarem bzw. von lesendem und sehendem Auge anstrebt. In der *Geschichte der bildenden Künste* begreift er diese Verbindung nicht mehr als Kartierung wie Kugler, sondern er wendet den Begriff des Bildes zurück auf die Art der Beziehung von Bild und Text selbst. Was die Kunstgeschichte liefert, ist nur oberflächlich gesehen ein Text. Weil dieser Text nämlich nicht weniger als ein Gesamtbild generiert, lässt er sich selbst als Bild ansprechen. Das lesende Auge ist hier also eigentlich ein sehendes Auge. Den eigenen Text in eine Metaphorik des Bildlichen zu kleiden, ist dabei nichts gänzlich Neues. Wie gesehen, finden sich derartige Stellen auch bei Rumohr und bei Kugler. Bei Schnaase jedoch hat diese Wortwahl eine neue epistemologische Bedeutung. Die Verteilung von Licht und Schatten in diesem Bild, die sich im ersten Moment als eine Unterscheidung von Bekanntem und Unbekanntem verstehen lässt, fällt zusammen mit der Unterscheidung von Wichtigem und Unwichtigem: Das von der Kunstgeschichte projizierte Gesamtbild der Kunstentwicklung ist damit nicht mehr nur eine Kartierung oder ein Index aller bekannten Kunstwerke, sondern basiert selbst auf der Unterscheidung des Autors, welche der bekannten Werke wichtig für den kunsthistorischen Verlauf sind und welche nicht. Zugleich zeigt es aber auch die Schattenpartien dessen an, was nicht überliefert ist und was nur geahnt werden kann, etwa die griechische Monumentalmalerei. Das Gesamtbild zeigt also niemals das Gesamte. Es ist damit Symbol der Abkehr von jener als antiquarische Sammelwut gebrandmarkten Gelehrsamkeit. Sie bildet wie in allen historischen Wissenschaften des 19. Jahrhunderts eine bleibende Achse der Disziplinierung im Kontext historistischer Konzepte.

Das Wissensideal dieses kunsthistorischen Diskurses ist dabei auf Wahrheit, nicht auf Objektivität ausgerichtet. Wo Kugler etwa die allgemeinen Charakteristika aufzeigt, die den (ideal)typischen Tempelbau ausmachen, dann aber zu den »Hindeutungen« auf die einzelnen Denkmäler übergeht und an diesen in prägnanter wie negativer Kürze aufzählt, wo die jeweiligen Werke vom Ideal abweichen, unternimmt Schnaase den Versuch, den idealen Tempel mit rhetorischem Aufwand vor dem lesend-sehenden Auge des Betrachters aufzurichten, ja ihn sogar, wie anhand des Beispiels von der ägyptischen Architektur gesehen, tatsächlich zu durchschreiten.

Dieses Bild wurde sodann transparent gemacht für einen ägyptischen Volksgeist. Der Blick, der zwischen Lesen und Schauen zirkuliert, wird zum Instrument, um beides so übereinander zu blenden, dass das sehende Auge durch die konkreten wie auch idealen Werke hindurch des Volksgeistes selbst ansichtig wird.

Wenn in den späteren Bänden von Schnaases Hauptwerk nun erste Abbildungen hinzutreten, dann zeigt sich aber, dass diese in ihrer Faktizität dieses Ansinnen eher stören als unterstützen. Immer warten sie mit einem Surplus an konkreter Information auf, das die Rede von hinter ihnen stehenden und durch sie hindurch sichtbaren Letztbegründungsinstanzen wie Volksgeist und Volkscharakter durchkreuzt. Bild und Text verbinden sich daher kaum zu einem audiovisuellen, sprich multimediale Diskurs, der dem Wort allein überlegen wäre. Vielmehr treten sehendes und lesendes Auge erneut auseinander. Die Illustration zeigt nie, was der Text verheißt, und der Text erklärt nie, was die Illustration zeigt. Schnaase sieht sich ob dieses Mehrwerts an konkreter Bildlichkeit genötigt, deutlich stärker auf jene Einzelheiten Rücksicht zu nehmen als er zunächst geplant hatte. Anstatt also beschreibende Textpassagen durch Bilder zu ersetzen, forderte die neue mediale Situation weiteren Text ein, der nun größeren Aufwand betreiben musste, Geist und Charakter der Werke und Epochen auch angesichts konkreter Abbildungen darzustellen und deren Widerständigkeit zu durchdringen. Einmal mehr gipfelte der mit dem Sichtbaren gesuchte Umgang in einer Umgehung, in einer Ignoranz der Bilder.

Die Trennung von Sehen und Lesen, von Theorie und Empirie, von geschichtlichem Verlauf und einzelnen Kunstwerken wurde von Rumohr, Kugler und Schnaase in unterschiedlicher Weise operationalisiert. In Abgrenzung zu Rumohr legte Kugler dabei den Grundstein für eine allein auf Form fokussierende Kunstbetrachtung, die sich sowohl bei Schnaase als auch im weiteren 19. Jahrhundert durchsetzen sollte. Dieser Fokus auf Form bildet bei aller Mediennutzung und Medienreflexion in der Kunstgeschichte die Grundlage für eine Wissenschaft, die immaterielle Medien wie Geist bevorzugt und die dabei immer für Metaphysik optiert.³

Wenn, wie vor allem von Schnaase konzeptualisiert, aber auch bei Rumohr und Kugler anklingend, die Kunstgeschichte selbst als Bild beschrieben wird, dann überkreuzen sich zwei unterschiedliche argumentative Stränge zu einem Paradox, das die Kunstgeschichte für den Rest des Jahrhunderts begleiten und bestimmen wird: Sind sich die Kunsthistoriker einerseits einig, dass das Bild, das einzelne Werk, eine (visuelle) Fülle besitzt, die in keiner Beschreibung eingeholt werden kann, ja für das – folgt man etwa Rumohr – gar keine Sprache vorhanden ist, so wird mit der Bildmetapher auf der anderen Seite Klarheit und Einfachheit suggeriert, indem

³Fohrmann, 2005, S. 376.

zumindest implizit der Medienunterschied von Sukzessivität und Simultaneität umgekehrt wird: Kunstgeschichte als Bild soll ihre Komplexität simultan darstellen und wird deshalb vereinheitlicht und einfach, vor allem aber ist sie nicht mehr gelehrt.

Mit diesem Theorem verbindet sich auch die bei allen Kunsthistorikern des 19. Jahrhunderts mehr oder weniger ausgeprägte Sehnsucht nach einer Überwindung der kritischen Tätigkeit, nach einem Abschluss, der nur das Positive darstellt und den Zweifel überwunden hat.

B. Abbilden und Inszenieren

Mit der Veröffentlichung der *Denkmäler der Kunst* wird der Versuch unternommen, das Original selbst durch die grafische Kunstreproduktion zu überbieten und dem ersehnten Abschluss näher zu kommen. Weil die Abbildungen verstreuter Originale im Atlas kombiniert wurden, maß man ihnen die Kraft zu, nicht nur sich selbst, sondern in der Kombination auch ihren (wahren) geschichtlichen Zusammenhang zu zeigen, durch den ein ursprünglicherer Blick auf die Kunst möglich wird. Aus den mit den Bildatlanten verbundenen Paratexten spricht der Wunsch, das lesende Auge endgültig durch ein sehendes Auge zu ersetzen. In den Kombinationen eines virtuellen Museums sollte es jenes Ganzen ansichtig werden, das zuvor nur als lesbarer geschichtlicher Verlauf zu haben war. Der Bilderatlas beinhaltet mithin das Versprechen, den gespaltenen kunsthistorischen Blick wieder unter dem Primat des Sichtbaren zu vereinen.

Über den Denkmalsbegriff wird ein Kanon geschaffen, der die Abbildungen in doppeltem Sinne transparent macht, erstens für die Originale selbst, die sie zu ersetzen beginnen, und zweitens für die metaphysischen Begründungskonzepte, die hinter ihnen aufgerichtet werden/wurden. Es wird mithin ein Kanon geschaffen, in dem sich die zentralen Werke einer Epoche und eines Genres tableauartig anordnen und zu Bildern gefrieren, durch die hindurch das geistige Bild der Epoche sichtbar werden soll. Es geht also auch hier um eine Imagination von Abschließbarkeit, die dezidiert gegen ein freies Spiel vergleichenden Sehens im Atlas optiert. Strategisch arbeitet sie an einer Enthistorisierung, Entmaterialisierung und Entmedialisierung der Werke wie der Abbildungen. Sind die Kunstwerke einmal in jenem diskursiven Akt, den man geradezu als Grundoperation kunsthistorischen Denkens im 19. Jahrhundert bezeichnen kann, in *Denkmäler der Kunst* umgewandelt worden, gelten sie als mit sich selbst nicht mehr identische Statthalter, Zeugnisse, Spuren eines idealen Lebens eines wie auch immer gedachten Geistes.

Dass Kunstgeschichte sich dennoch, und zwar deutlich vor der Einführung der Fotografie als Leitmedium, auch bei Einzeluntersuchungen nicht nur auf Abbildungen als Surrogate der Originale verwiesen sah, sondern diese explizit den Originalen vorzog, mag eine Stelle in Ernst Försters *Beiträgen zur neuern Kunstgeschichte* illustrieren. Förster erhob hier Zweifel an der Zuschreibung der *Arca di San Domenico* in S. Domenico in Bologna an Nicola Pisano:

Leider kann ich mich zur Bewahrheitung meines Urtheils nur auf Anschauung des Originals berufen, da das, was d'Agincourt und Ciconara in Abzeichnungen von diesem Werke geben, nicht entfernt die nothwendigsten Anforderungen befriedigt, und andere Copieen noch nicht existiren.⁴

An anderer Stelle hält er fest: »das Auffinden der feinen Unterschiede, welches uns mit der weiterentwickelten Denk- und Anschauungsweise unsers Meisters vertraut machen würde, bleibt der künftigen Vergleichung mit Hülfe getreuer Abbildungen vorbehalten«,⁵ und macht damit deutlich, dass von der zukünftig zu erwartenden Verfügbarkeit von »getreuen« Abbildungen das Heil der Wissenschaft zu erwarten sei. Dass Förster hier an das im gleichen Jahr von William Fox Talbot erfundene Negativ-Positiv-Verfahren gedacht haben könnte, darf als ausgeschlossen gelten.

So war es denn auch Förster, der mit den *Denkmälen deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei* ein Tafelwerk vorlegte, dass sich ganz der bereits bei Kugler bemerklichen Fokussierung auf Form verschrieb. Rhetorisch versuchte dieses Werk die deutsche Geschichte (der Kunst) in einzelnen Bauwerken, Skulpturen und Gemälden zu verdichten. Erst im Nachhinein legte er ein narratives Raster über die unsystematisch veröffentlichten Tafeln. Diese Tafeln selbst aber sollten die formalen Gegebenheiten wiedergeben, wobei Förster klar solche Stiche bevorzugte, die nach seinen eigenen Handzeichnungen gemacht waren und sich so weit wie möglich auf die Linie als bildnerisches Mittel beschränkten. Stichen nach Fotografien hingegen stand er skeptisch gegenüber. Es geht auch hier um ein Ideal, ja eine Ästhetik der Wahrheit, die zwar Reproduktionen als wissenschaftliche Objekte bejaht und ihre Förderung und Verbreitung begrüßt, gegenüber der Fotografie jedoch Vorbehalte hat.

Mit der Verbreitung illustrierter Kunstgeschichten wird die Disziplin noch stärker selbst zu einem Bildproduzenten eigenen Rechts. Kuglers Umgang mit seinen eigenen Chalkotypen zeigt aber, dass Abbildtreue auch hier nicht das entscheidende Kriterium war, sondern eine Form von über dem konkreten Original stehenden

⁴Förster, 1835, S. 16.

⁵Ebd., S. 56.

Wahrheitsideal eines »Stylverhältnisses«, das am Besten der Kunsthistoriker selbst hervorbringen konnte. So ist die kunsthistorische Illustration einerseits nicht Vergegenwärtigung und Prothese des abwesenden Werks, sondern zuvörderst eine Illustration derjenigen Kategorien, an denen das Erzählkonzept des kunsthistorischen Textes hängt. Dennoch, das lässt sich insbesondere bei solchen Texten erkennen, die zunächst unillustriert erschienen, kann der jenes Wahrheitsideal hervorgehende Text durch Abbildungen unter Druck geraten. Kuglers Strategie in der dritten Auflage des *Handbuchs der Kunstgeschichte* hängt eng mit dem Schnaaseschen Vorgehen zusammen. Die Bilder werden weitgehend ignoriert, jedoch wird darauf geachtet, dass sie im Zusammenspiel mit dem Text nicht zu Redundanzen führen. In Schnaases zweiter Auflage der *Geschichte der bildenden Künste* werden die Abbildungen in großen Teilen so in den Text eingebaut, dass direkte Verweise auf Abbildungen möglich werden. Abbildungen, die wirklich neues Material zeigen, wie etwa bei der Hagia Sophia, bewirken jedoch auch radikale Änderungen des Textes.

Mit Wilhelm Lübkes illustrierten Werken greift eine neue Form von Popularisierung, die einen Auszug aus dem Auszug, einen Kanon des Kanons verspricht. Schon über den Holzstich ist ihre Illustrationspraxis medienhistorisch stark mit der Pfennigpresse verknüpft. Die Bilder werden auch hier von den Texten weitgehend ignoriert, die eine stark vereinfachte geodeterministische Lesart von Kunstentwicklung entfalten, in der Volksgeist und Nationalcharakter die treibenden Kräfte einer Entwicklung sind, deren Stufen sich in den Werken zu erkennen gibt. Kritische Fragen werden von diesen Texten systematisch ausgeblendet. Es herrscht die Darstellung einer abgeschlossenen Kunstgeschichte vor, die kaum Fragen, sondern in erster Linie Antworten bereitstellt. Mithin lässt sich sagen, dass bei Lübke der Text selbst nicht nur zum Bild, sondern zum eigentlichen Kunstwerk wird, für den die konkreten sichtbaren Werke zum Schmuck werden. Weitere Forschung, so darf man Lübke verstehen, besteht lediglich im Abrunden des Bildes, in der Perfektionierung der Darstellung.

Für die Illustrationspraxis mit Holzstichen im 19. Jahrhundert lassen sich viele Forschungsdesiderate formulieren. Es lässt sich an der stichprobenartigen Untersuchung einiger Publikationen der Zeit nach 1850 belegen, dass bestimmte Stiche identisch in verschiedenen Publikationen zu finden sind. Die Chalkotypen Kuglers sind hier nur ein besonders kuriozes Beispiel für diese beständige Wiederverwertung. Während die Texte der behandelten Autoren fast ausnahmslos daran arbeiten, ein abgeschlossenes Bild der Kunstentwicklung zu fixieren und die Zirkulation der Meinungen, der verschiedenen Auffassungen und Streitfragen anzuhalten, wenn sie ihre eigene Konzeption von Kunstgeschichte selbst als Bild ikonisieren und

dadurch selbst zum Monument gefrieren lassen, so steht dies im krassen Kontrast zu einem Zirkulieren der Druckstöcke und Klischees, die ein Eigenleben innerhalb des kunsthistorischen Diskurses zu führen beginnen. So wird etwa in Lübkes *Grundriss der Kunstgeschichte* in der dritten Auflage von 1866 auf S. 321 noch dieselbe Messe in St. Sernin in Toulouse gelesen, der man bereits in der Erstausgabe von 1860 auf S. 329, und in Kuglers dritter Auflage des *Handbuchs der Kunstgeschichte* im zweiten Band auf S. 56 beiwohnen konnte. Im Medium der Lithografie wurde sie bereits 1833 in den *Voyages romantiques et pittoresques de l'ancienne France* zelebriert.⁶ Die von Lübke als das Ewiggültige fixierten Monumente verdankten ihre Ikonizität einer unendlichen Reproduzierbarkeit: Ihre Monumentalisierung ist gegründet auf die Bewegung ihrer Zirkulation durch die unterschiedlichsten Publikationen. Möglicherweise hatte Rumohr genau diese Gefährdung des kunsthistorischen Denkens im Blick, als er konstatierte, es werde »Gewohnheit, die Kunstwerke nur noch auf ihr Ganzes anzusehen [...] und, wenn es so fortgeht, wird man am Ende auch mit leidlichen Copien sich vollkommen begnügen, der Originale ganz entbehren können.«⁷

Herman Grimm schließlich versuchte, das sehende und das lesende Auge des kunsthistorischen Blicks in einer performativen Überhöhung zu verbinden. Die kunsthistorische Vorlesung, mit dem Skioptikon unterstützt, sollte die Trockenheit des reinen Vortrags ablösen. Dennoch optierte er in seinen Schriften, insbesondere den beiden großen Künstlermonografien für eine Darstellung ohne Illustrationen, die sich ganz auf die Kraft seines Wortes verließ. Auch er hatte sich einem Verfahren verschrieben, dem es um Monumentalisierung wie Bildtransparenz ging. Mittels der Diaprojektion vermochte er die Werke zu verlebendigen und mit einem Blick zu durchdringen, der unmittelbar in den Geist des Künstlers zu schauen vermochte. Entscheidend ist auch hierbei, dass der medienhistorische Ort der Diaprojektion jenseits der Diskussion um Fotografie zu bestimmen ist. Grimm diskutierte die Projektion weder als fotografisches Verfahren, noch als Vergrößerungsmethode, die genauere und detailliertere Anschauung versprach. Vielmehr verband er es mit einer Ästhetik der Prägnanz, die auf das Erlebnis des Zuhörers zielte⁸ und insofern eher mit Praktiken des Theaters und der Inszenierung im Zusammenhang steht, wie Grimms vielfache Hinweise auf die Bühne, insbesondere auf Shakespeare, belegen. Auch wenn das Diapositiv in seiner Herstellung auf einem fotografischen Verfahren beruhte, zog Grimm es doch vor, Stiche und nicht Fotografien zu projizieren. Er

⁶Lübke, 1866; Lübke, 1860; Kugler, 1856–1859; Nodier und de Cailleux, 1820–1878.

⁷Rumohr, 1827–1831, Bd. 3, 1831, S. 60. Vgl. oben S. 27

⁸So Rößler, 2010.

knüpfte dabei in der Benutzung eines neuen Mediums an die Ästhetik der früheren Reproduktionsgrafik und die damit verbundenen Diskussionen an. Dabei wurde mit der Vergrößerung der Bilder ins Monumentale jedoch ein neuer Aspekt eingeführt, der zuvor nicht oder nur ansatzweise zum Tragen kam.

C. Abschluss

Welche ideologischen oder theoretischen Grundausrichtungen auch immer hinter den Texten stehen mögen, gemeinsam ist allen hier diskutierten Ansätzen, dass sie an einem Diskurs teilnehmen, der in seinen Darstellungsstrategien auf Abschluss gepolt ist. Es geht darum, für den Moment der Konstruktion eines Ganzen oder eines Überblicks oder auch eines Gesamtbildes sowohl die unabschließbare Einzelforschung wie auch die Streitfragen der ›Gelehrten‹ anzuhalten.⁹ Der Umgang mit den Medien, die Benutzung der Bilder in den Publikationen unterstützt dieses Anhalten eines unendlichen Umlaufs der Objekte, Interpretationen und Zuschreibungen. Der kunsthistorische Blick muss sozusagen die Werke selbst strategisch umgehen, sie zu Monumenten umprägen, um schließlich zu dem vorzustoßen, was als Begründungsfigur(en) höherer Eigentlichkeit hinter ihnen steht. Um dies zu realisieren, werden Medien eingesetzt: die Sprache, die Druckgrafik, die Buchtechnik und später auch die Projektion. In ihrem Gebrauch, in ihrer Praxis, verschreiben sie sich aber einem grundlegenden entmedialisierenden Blick, der durch alle konkreten Bildlichkeit hindurch gleitet, um die unsichtbaren Kräfte des geschichtlichen Verlaufs sichtbar werden zu lassen; sei er als Verlaufslogik nun dialektisch gedacht wie bei Schnaase oder als kontinuierliche Entwicklung wie bei Kugler, bei dem auch die Vasenbilder nie als Vasenbilder, sondern als mittelbare Abbilder einer verlorenen Monumentalmalerei zur Erscheinung kommen.

Besonders plastisch bei Schnaase, Lübke und Grimm schließt dieser Blick die Unauslotbarkeit bildlicher Fülle mit einer rhetorischen Ikonisierung des eigenen Projektes kurz. Rumohrs Ablehnung von Ekphrasis und Reproduktionsgrafik, die in eine ausgesprochen textlastige Spezialforschung mündete, legte eine Grundlage für eine Konzeption von kunsthistorischer Darstellung, die anders als die sich in die Werke hineinbohrende, iterierende Betrachtungsweise Winckelmanns sich radikal von den konkreten Werken entfernte. Noch Grimms mediale Aufrüstung des Vorlesungsbetriebs manifestiert die scharfe Trennung, die zwischen kunsthistorischem

⁹››Anhalten‹ in solchem Sinne ist im 19. Jahrhundert in besonderer Weise mit dem ›Bild‹ verbunden und lässt sich daher als Vorgang der Ikonisierung fassen. In der Ikonisierung von Zusammenhängen vollzieht sich eine Verdichtung, deren Kennzeichen unhintergehbare Prägnanz zu sein scheint.« – Fohrmann, 2001b, S. 7.

Diskurs einerseits und sichtbaren Objekten andererseits installiert worden war. So zieht er nicht nur die Inszenierung mit dem Lichtbild der Auseinandersetzung mit dem Original vor, sondern grenzt die universitäre Kunstgeschichte, wie er sie als ›neue Wissenschaft‹ verstand, unüberbrückbar von der Kunstgeschichte, wie sie in Museen betrieben wurde, ab. Das Unternehmen einer Transkription des fruchtbaren Augenblicks eines Bildes in den zeitlichen Verlauf von Wort und Schrift kann deshalb aufgegeben werden, weil nun die Kunstgeschichte selbst die prägnanten Momente ihrer eigenen Darstellung als Monumente generiert und ikonisiert.

Der kunsthistorische Blick des 19. Jahrhunderts zirkuliert anders als der das Kunstwerk in einer unendlichen Schleife umgarnende Blick Winckelmanns immer zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren: zwischen den konkreten Werken (oder ihren medialen Doppeln) und den Begründungsfiguren der historischen Verlaufsannahmen, zwischen Einzelem und Ganzen. Es ist ein Blick, der immer wieder die Oberfläche der Dinge durchdringt und den Umgang mit ihnen nur durch ihre Umgehung erreichen kann.¹⁰ Er gleitet beständig zwischen Text und Bild hin und her und versucht, das imaginäre Bild einer Kunstgeschichte, das als poetische Bildlichkeit ordnend hinter den Dingen steht, mit den konkreten, sichtbaren Werken rhetorisch zur Deckung zu bringen und so die Zirkulation zu beenden. Jenen Abschluss, wenn er nicht schon als provisorische Suspendierung der Einzelforschung simuliert wurde, erwarteten nicht wenige Autoren des 19. Jahrhunderts von den kommenden ausgefilterten Medien, insbesondere von der Fotografie. Springer etwa vertraute darauf, dass die Fotografie endlich die Trennung zwischen lesendem und sehendem Auge aufhebe, ja dass sie das lesende Auge letztlich überflüssig mache und der kunsthistorische Text zur Nebensache würde.¹¹

Die kunsthistorischen Medientheorien oder die dem Mediengebrauch des 19. Jahrhunderts zugrunde liegenden medientheoretischen Annahmen steuern in wechselnder Intensität unabirrbar auf Abschließbarkeit zu. Sie optieren für eine Monumentalisierung, deren Münze die Umprägung von sichtbaren Gegenständen zu »Denkmälern der Kunst« ist. Der Abschlussgedanke kulminiert schließlich in einem gegen den Begriff einer unendlichen und unauslotbaren visuellen Fülle formulierten Bildkonzept der Ikonisierung des kunsthistorischen Textes selbst. Als Wissenschaft, die ihre eigene Ikonisierung betreibt, wird die Kunstgeschichte ›Bildwissenschaft‹: Kunstgeschichte als Bild.

¹⁰Siehe Schneider, 1996, S. 116–117.

¹¹Springer, 1883, Bd. 1, S. II.

Literatur

- Giorgio AGAMBEN: *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- Aleida ASSMANN: Alte und neue Voraussetzungen der Hieroglyphen-Faszination, in: Aleida ASSMANN und Jan ASSMANN (Hrsg.): *Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie*. München: Fink, 2003, S. 261–280.
- Lena BADER: *Bildprozesse im 19. Jahrhundert. Der Holbeinstreit und die Ursprünge der Kunstgeschichte*, Dissertation Humboldt-Univ., Berlin, 2011.
- Lena BADER, Martin GAIER und Falk WOLF (Hrsg.): *Vergleichendes Sehen*, München: Fink, 2010.
- Stephen BANN: Der Reproduktionsstich als Übersetzung, in: *Vorträge aus dem Warburghaus* 6 2002.
- Andreas BEYER: Lichtbild und Essay. Kunstgeschichte als Versuch, in: Wolfgang BRAUNGART (Hrsg.): *Essayismus um 1900*, Heidelberg, 2006, S. 37–48.
- Wolfgang BEYRODT: Ansichten vom Niederrhein. Zum Verhältnis von Carl Schnaases Niederländischen Briefen zu Georg Forster, in: Annemarie GETHMANN-SIEFERT und Otto PÖGGELER (Hrsg.): *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, Bonn: Bouvier, 1986, Hegelstudien, Beiheft 27, S. 169–182.
- Wolfgang BEYRODT: Kunstgeschichte als Universitätsfach, in: *Wolfenbütteler Forschungen*, 48 1991, S. 313–333.
- Gabriele BICKENDORF: *Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma ›Geschichte‹. Gustav Friedrich Waagens Frühschrift ›Ueber Hubert und Johann van Eyck‹*, Worms: Werner, 1985, zugl. Heidelberg, Univ., Diss., 1983.
- Gabriele BICKENDORF: Die Anfänge der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung, in: Peter GANZ, Nikolaus MEIER und Martin WARNKE (Hrsg.): *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, Wiesbaden, 1991, S. 359–374.
- Hendrik BIRUS: Der Entzug des Hier und Jetzt. Goethes ›Über Kunst und Alterthum‹ an der Schwelle zum Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks, in: Jürgen FOHRMANN, Andrea SCHÜTTE und Wilhelm VOSSKAMP (Hrsg.): *Medien der Präsenz*, Köln: DuMont, 2001, S. 11–25.

- Franz BOCK: *Der Kronleuchter Kaisers Friedrich Barbarossa im karolingischen Münster zu Aachen und die formverwandten Lichterkronen zu Hildesheim und Comburg. Nebst 20 erklärenden Holzschnitten und 16 von den Originalkupferplatten des Aachener Kronleuchters abgezogenen Darstellungen, beschrieben von Dr. Fr. Bock*, Leipzig: T.O. Weigel, 1864.
- Gottfried BOEHM: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, in: Gottfried BOEHM und Helmut PFOTENHAUER (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München: Fink, 1995, S. 23–40.
- Gottfried BOEHM: Zwischen Auge und Hand. Bilder als Instrumente der Erkenntnis, in: Bettina HEINTZ und Jörg HUBER (Hrsg.): *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Zürich: Edition Voldemeer, 2001, S. 43–54.
- Gottfried BOEHM und Helmut PFOTENHAUER (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München: Fink, 1995.
- A. BOHNEMANN: *Grundriß der Kunstgeschichte*, Leipzig: Ferdinand Hirt, 1900.
- Georg BOLLENBECK: *Bildung und Kultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Georg BOLLENBECK: *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders*, München: C. H. Beck, 2007.
- Horst BREDEKAMP: A Neglected Tradition. Art History as Bildwissenschaft, in: *Critical Inquiry*, 29 2003, Nr. 3, S. 418–428.
- Horst BREDEKAMP und Adam S. LABUDA: Kunstgeschichte, Universität, Museum und die Mitte Berlins 1810–1873, in: Horst BREDEKAMP und Adam S. LABUDA (Hrsg.): *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, Berlin: Gebr. Mann, 2010, S. 25–54.
- Olaf BREIDBACH: Representation of the Microcosm. The Claim for Objectivity in 19th Century Scientific Microphotography, in: *Journal of the History of Biology*, 35 2002, S. 221–250.
- Matthias BRUHN: Abbildungen der Kunstgeschichte, in: Matthias BRUHN (Hrsg.): *Darstellung und Deutung. Abbilder der Kunstgeschichte*, Weimar: VDG, 2000, S. 13–46.
- Edmund BURKE: *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful and Other Pre-Revolutionary Writings*, hrsg. v. David WOLMERSLEY, London: Penguin, 1998.
- Carl BUSCH: *Die Baustyle. praktische Anleitung zur Kenntniß derselben und ihres Werthes für das künstlerische Schaffen des Architekten und Bauhandwerkers. Theil 3. die Baukunst der neueren Zeit*, Berlin: Toeche, 1882.

- Michel BUTOR: *Der Zeitplan*, übers. v. Helmut SCHEFFEL, Berlin und Weimar: Aufbau, 1966.
- Karl BÖTTICHER: *Die Tektonik der Hellenen*, Potsdam: Ferdinand Riegel, 1852.
- Anton Friedrich BÜSCHING: *Entwurf einer Geschichte der zeichnenden schönen Künste*, Hamburg: Carl Ernst Bohn, 1781.
- Frank BÜTTNER: Athanasius Graf Raczyński als Apologet der Kunst seiner Zeit. in: Konstanty KALINOWSKI und Christoph HEILMANN (Hrsg.): *Sammlung Graf Raczyński. Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznań*, München: Hirmer, 1992, S. 45–60, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung Poznań, München, Berlin und Kiel 1992.
- Rüdiger CAMPE: Die Schreibszene, Schreiben, in: Hans Ulrich GUMBRECHT und Ludwig K. PFEIFFER (Hrsg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 759–772.
- David CARRIER: *Principles of Art History Writing*, Pennsylvania, PA: Pennsylvania State University Press, 1991.
- Lorraine DASTON: Bilder der Wahrheit, Bilder der Objektivität, in: *Interventionen*, 14 2005, S. 117–153.
- Lorraine DASTON und Peter GALISON: *Objektivität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- Gilles DELEUZE: *Foucault*, übers. v. Hermann KOCYBA, 3. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Jacques DERRIDA: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen, in: Peter ENGELMANN (Hrsg.): *Postmoderne und Dekonstruktion*, Stuttgart: Reclam, 1990, S. 114–139.
- Description de l'Égypte, ou Recueil des Observations et des Recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'Expédition de L'Armée Française, publié par les ordres de sa Majesté l'Empereur Napoléon le Grand*, Paris: L'Imprimerie Impériale, 1809-1823.
- U. DIERSE und H. RATH: Nation, Nationalismus, Nationalität, in: Joachim RITTER, Karlfried GRÜNDER und Gottfried GABRIEL (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 6, Basel: Schwabe, 1984, S. 406–414.
- Enrica Yvonne DILK: *Ein ›praktischer Aesthetiker‹. Studien zum Leben und Werk Carl Friedrich von Rumohrs*, Hildesheim, Zürich und New York: Olms, 2000.
- Heinrich DILLY: Lichtbildprojektionen. Prothesen der Kunstbetrachtung, in: Irene BELOW (Hrsg.): *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, Gießen: Anabas, 1975, S. 153–172.

- Heinrich DILLY: *Kunstgeschichte als Institution*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, zugl. Berlin, Freie Univ., Fachber. Geisteswiss., Diss., 1977.
- Heinrich DILLY: Die Bildwerfer. 121 Jahre kunstwissenschaftliche Dia-Projektion, in: *Zwischen Markt und Museum. Beiträge der Tagung ›Präsentationsformen von Fotografie‹ am 24. und 25. Juni 1994 im Reiß-Museum der Stadt Mannheim*, Göppingen, 1995, Rundbrief Fotografie, Sonderheft 2, S. 39–44.
- Heinrich DILLY: Weder Grimm, noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin . . . Zur jüngsten Diskussion über die Diaprojektion um 1900, in: Costanza CARAFFA (Hrsg.): *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin und München: Deutscher Kunstverlag, 2009, S. 91–116.
- Viola DÜWERT: *Geschichte als Bildergeschichte? Napoleon und Friedrich der Große in der Buchillustration um 1840*, Weimar: VDG, 1997, zugl. Bonn, Univ., Diss., 1997.
- James ELKINS: *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts. Art History as Writing*, Pennsylvania, PA: The Pennsylvania State University Press, 1997.
- Michel ESPAGNE: *L'histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire d'Anton Springer*, Paris: Belin, 2009.
- Trevor FAWCETT: Graphic versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction, in: *Art History*, 9 1986, Nr. 2, S. 185–212.
- Michael FEHR und Clemens KRÜMMEL (Hrsg.): *Aus dem Würfelmuseum*, Köln: Wienand, 1990.
- Ludwik FLECK: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010.
- Ernst FÖRSTER: *Beiträge zur neuern Kunstgeschichte*, Leipzig: F. A. Brockhaus, 1835.
- Ernst FÖRSTER: *Geschichte der deutschen Kunst*, Leipzig: T. O. Weigel, 1851–1860.
- Ernst FÖRSTER: *Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei von der Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit*, Leipzig: T. O. Weigel, 1855–1869.
- Ernst FÖRSTER: *Vorschule der Kunstgeschichte*, Leipzig: T. O. Weigel, 1862.
- Jürgen FOHRMANN: *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und Deutschem Kaiserreich*, Stuttgart: Metzler, 1989, zugl. Bielefeld, Univ., Habil.-Schr., 1988.
- Jürgen FOHRMANN: Organisation, Wissen, Leistung. Konzeptuelle Überlegungen zu einer Wissenschaftsgeschichte der Germanistik, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 16 1991, Nr. 1, S. 110–125.
- Jürgen FOHRMANN (Hrsg.): *Medien der Präsenz*, Köln: DuMont, 2001a.

- Jürgen FOHRMANN: Medien der Präsenz – Einleitung, in: Jürgen FOHRMANN (Hrsg.): *Medien der Präsenz*, Köln: DuMont, 2001b, S. 7–10.
- Jürgen FOHRMANN: Der Intellektuelle, die Zirkulation, die Wissenschaft und die Monumentalisierung, in: Jürgen FOHRMANN (Hrsg.): *Gelehrte Kommunikation. Wissenschaft und Medium zwischen dem 16. und dem 20. Jahrhundert*, Wien, Köln und Weimar: Böhlau, 2005, S. 325–479.
- Georg FORSTER: *Ansichten vom Niederrhein. von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790*, hrsg. v. Gerhard STEINER, Leipzig: Dietrichsche Verlagsbuchhandlung, 1979.
- Michel FOUCAULT: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. v. Ulrich KÖPPEN, 14. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Michel FOUCAULT: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, übers. v. Walter SEITTER, 6. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer, 2002a.
- Michel FOUCAULT: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, in: Daniel DEFERT und Francois EWALD (Hrsg.): *Dits et Ecrits. Schriften*, Band 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002b, S. 166–191.
- Wolfgang M. FREITAG: Early uses of photography in the history of art, in: *Art-Journal*, 39 1979, Nr. 2, S. 117–123.
- Daniel FULDA: *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760–1860*, Berlin und New York: de Gruyter, 1996.
- Jason GAIGER: Hegel's Contested Legacy. Rethinking the Relation between Art History and Philosophy, in: *The Art Bulletin*, 93 2011, Nr. 2, S. 178–194.
- Hartwig GEBHARDT: Die Pfennig-Magazine und ihre Bilder. Zur Geschichte und Funktion eines illustrierten Massenmediums in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Rolf Wilhelm BREDNICH und Andreas HARTMANN (Hrsg.): *Populäre Bildmedien. Vorträge des 2. Symposiums für ethnologische Bildforschung. Rheinhausen bei Göttingen 1986*, Göttingen: Schmerse, 1989, S. 19–41.
- Franz GEIER und R. GÖRZ (Hrsg.): *Denkmale romanischer Baukunst am Rhein*, Frankfurt am Main: Keller, 1846.
- Peter GEIMER: The Art of Resurrection. Malraux's Musée imaginaire, in: Costanza CARAFFA (Hrsg.): *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin und München: Deutscher Kunstverlag, 2009, S. 77–90.
- Ursula GEITNER: Klartext. Zur Physiognomik Johann Caspar Lavaters, in: Rüdiger CAMPE und Manfred SCHNEIDER (Hrsg.): *Geschichten der Physiognomik. Text. Bild. Wissen*, Freiburg im Breisgau: Rombach, 1996, S. 357–385.

- Gérard GENETTE: *Die Erzählung*, übers. v. Andreas KNOP, 2. Aufl. München: Fink, 1994.
- Davide GIURIATO: (Mechanisiertes) Schreiben. Einleitung, in: Davide GIURIATO, Martin STINGELIN und Sandro ZANETTI (Hrsg.): ›SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN‹. *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*, München: Fink, 2005, Genealogie des Schreibens, Bd. 2., S. 7–20.
- Mladen GLADIĆ und Falk WOLF: Guck doch ... Kant zum Beispiel. Ästhetik als Übung im vergleichenden Sehen, in: Lena BADER, Martin GAIER und Falk WOLF (Hrsg.): *Vergleichendes Sehen*, München: Fink, 2010, S. 97–114.
- Johann Wolfgang von GOETHE: *Italienische Reise*, hrsg. v. Christoph MICHEL, Frankfurt am Main: Insel, 1976.
- Johann Wolfgang von GOETHE: Erfahrung und Wissenschaft, in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, Band 13, Naturwissenschaftliche Schriften I, hrsg. v. Dorothea KUHN und Rike WANKMÜLLER, München: C. H. Beck, 1994, S. 23–25.
- Adolf GÖRLING: *Geschichte der Malerei in ihren Hauptepochen*, Band 2, Geschichte der Malerei des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Leipzig: E. A. Seemann, 1867.
- Johannes GRAVE: *Der ›ideale Kunstkörper‹. Johann Wolfgang von Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, zugl. Jena, Univ., Diss., 2004.
- Johannes GRAVE, Hubert LOCHER und Reinhard WEGNER (Hrsg.): *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*, Göttingen: Vandendonck & Rupprecht, 2007.
- Herman GRIMM: *Leben Michelangelo's*, Hannover: Carl Rümpler, 1860–1863.
- Herman GRIMM: *Über Künstler und Kunstwerke*, Berlin: Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung, 1865–1867.
- Herman GRIMM: *Das Leben Raphaels von Urbino. Italiänischer Text von Vasari. Übersetzung und Commentar von Herman Grimm. Erster Theil: Bis zur Vollendung der Disputa und Schule von Athen*, Berlin: Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung, 1872.
- Herman GRIMM: *Das Leben Raphael's. Zweite Ausgabe des ersten Bandes und Abschluß in einem Bande*, Berlin: Wilhelm Hertz, 1886.
- Herman GRIMM: Kunstgeschichte, in: Wilhelm LEXIS (Hrsg.): *Die deutschen Universitäten für die Universitätsausstellung in Chicago 1893 unter Mitwirkung zahlreicher Universitätslehrer*, Band 1, Berlin: A. Asher & Co, 1893, S. 561–665.

- Herman GRIMM: *Das Leben Raphael's. Dritte Auflage. Neue Bearbeitung*, Berlin: Wilhelm Hertz, 1896.
- Herman GRIMM: Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über Neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons, in: *Beiträge zur deutschen Culturgeschichte*, Berlin: Wilhelm Hertz (Bessersche Buchhandlung), 1897, S. 276–395.
- Herman GRIMM: *Leben Michelangelo's*, 8. Aufl. Berlin: Wilhelm Hertz, 1898.
- Herman GRIMM: *Leben Michelangelo's (Illustrierte Jubiläumsausgabe)*, Berlin und Stuttgart: W. Spemann, 1900.
- Ernst GUHL: Ernst Guhl und Jos. Caspar. Die Denkmäler der Kunst [...], in: *Deutsches Kunstblatt*, 1 1850, Nr. 15, S. 115–117.
- Ernst GUHL und Joseph CASPAR (Hrsg.): *Denkmäler der Kunst. Zur Übersicht ihres Entwicklungs-Ganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart*, Stuttgart: Ebner & Seubert, 1851–1856.
- Pierre François d' HANCARVILLE: *Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirées du cabinet de M. Hamilton envoyé extraordinaire de S. M. Britanique en cour de Naples en anglais et en français*, Neapel: F. Morelli, 1766–1777.
- Eva-Maria HANNEBUTT-BENZ: *Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung, 1984, Sonderdruck aus: *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, 24 1983, Sp. 581–1266.
- Eva-Maria HANNEBUTT-BENZ und Kristin WIEDAU: Technik des Abbilds. Die drucktechnische Revolution im 19. Jahrhundert, in: Katharina KRAUSE, Klaus NIEHR und Eva-Maria HANNEBUTT-BENZ (Hrsg.): *Bilderlust und Lese Früchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*, Leipzig: E. A. Seemann, 2005, S. 43–58.
- Francis HASKELL: *Die schwere Geburt des Kunstbuchs*, übers. v. Matthias FIENBORK, Berlin: Wagenbach, 1993.
- Michael HATT und Charlotte KLONK: *Art History. A Critical Introduction to its Methods*, Manchester: Manchester University Press, 2009.
- Kilian HECK: Die Bezüglichkeit der Kunst zum Leben. Franz Kugler und das erste akademische Lehrprogramm der Kunstgeschichte, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 32 2005, S. 7–15.
- Georg Wilhelm Friedrich HEGEL: *Ästhetik*. Nach der zweiten Ausgabe Heinrich Gustav HOTHOS (1842) redigiert und mit einem ausführlichen Register versehen von Friedrich BASSENGE. Mit einem Essay von Georg LUKÁCS, Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1955.

- Georg Wilhelm Friedrich HEGEL: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* (1823), hrsg. v. Annemarie GETHMANN-SIEFERT, Hamburg: Meiner, 2003.
- Georg Wilhelm Friedrich HEGEL: *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, hrsg. v. Annemarie GETHMANN-SIEFERT und Bernadette COLLENBERG-PLOTNIKOV, München: Fink, 2004.
- Karin HELLWIG: *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin: Akademie Verlag, 2005.
- Thomas HENSEL: Aby Warburg und die ›verschmelzende Vergleichsform‹, in: Lena BADER, Martin GAIER und Falk WOLF (Hrsg.): *Vergleichendes Sehen*, München: Fink, 2010, S. 469–490.
- Günter HESS: Panorama und Denkmal. Erinnerung als Denkform zwischen Vormärz und Gründerzeit, in: Alberto MARTINO (Hrsg.): *Literatur der sozialen Bewegung. Aufsätze und Forschungsberichte zum 19. Jahrhundert*, Tübingen, 1977, S. 131–206.
- Günter HESS: *Panorama und Denkmal. Studien zum Bildgedächtnis des 19. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- Alois HIRT: *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, Berlin, 1809.
- Friedrich JAEGER und Jörn RÜSEN: *Geschichte des Historismus*, München: Beck, 1992.
- Reinhard KAISER: Das ›Pfennig-Magazin‹. Ein Orbis xylographicus des 19. Jahrhunderts, in: Reinhard KAISER (Hrsg.): *Das Pfennig-Magazin der Gesellschaft zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse*. Bd. 1, 1833/34 [Reprint 1985], Nördlingen: Greno, 1985.
- Immanuel KANT: *Kritik der reinen Vernunft*, hrsg. v. Wilhelm WEISCHÉDEL, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966.
- Henrik KARGE: Arbeitsteilung der Nationen. Karl Schnaases Entwurf eines historisch gewachsenen Systems der Künste, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 53 1996, S. 295–306.
- Henrik KARGE: Karl Schnaases ›Niederländische Briefe‹. Kunsttheorie in autobiographischer Fassung, in: *Immermann-Jahrbuch*, 5 2004, S. 121–135.
- Dan KARLHOLM: *Handbökernas konsthistoria. Om skapandet av ›allmän konsthistoria‹ i Tyskland under 1800-talet*, Stockholm und Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium, 1996.
- Dan KARLHOLM: Reading the virtual museum of general art history (19th century pictorial atlas and the works of Warburg and Malraux), in: *Art History*, 24 2001, Nr. 4, S. 552–577.
- Dan KARLHOLM: *Art of Illusion. The Representation of Art History in Nineteenth-Century Germany and Beyond*, Bern, Berlin und Bruxelles et. al.: Peter Lang, 2004.

- Friedrich A. KITTLER: *Aufschreibesysteme 1800.1900*, 4. Aufl. München: Fink, 2003.
- Stefanie KLAMM: Sammeln – Anordnen – Herrichten. Vergleichendes Sehen in der klassischen Archäologie, in: Lena BADER, Martin GAIER und Falk WOLF (Hrsg.): *Vergleichendes Sehen*, München: Fink, 2010, S. 383–400.
- Charlotte KLONK: Angespante Verhältnisse. Universitätsprofessoren und ihre Kollegen an den Berliner Museen um 1900, in: Horst BREDEKAMP und Adam S. LABUDA (Hrsg.): *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2010, S. 191–206.
- Leonore KOSCHNICK: *Franz Kugler (1808-1858) als Kunstkritiker und Kulturpolitiker*, Diss., FU, Berlin, 1985.
- Reinhart KOSELLECK: Geschichte, in: Otto BRUNNER, Werner CONZE und Reinhart KOSELLECK (Hrsg.): *Historische Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Band 2, Stuttgart: Klett, 1975, S. 593–717.
- Reinhart KOSELLECK: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Katharina KRAUSE: Ernst Guhl und Joseph Caspar. Denkmäler der Kunst zur Übersicht ihres Entwicklungs-Ganges, in: Katharina KRAUSE, Klaus NIEHR und Eva-Maria HANNEBUTT-BENZ (Hrsg.): *Bilderlust und Lese Früchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*, Leipzig: E. A. Seemann, 2005, S. 110–112.
- Katharina KRAUSE: Vom ›lebensvollen Bild des Volksgeistes‹ zur ›ästhetischen Artikulation einer Zeit‹, in: Hubert LOCHER und Peter J. SCHNEEMANN (Hrsg.): *Die Grammatik der Kunstgeschichte. Sprachproblem und Regelwerk im Bilddiskurs. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag*, Zürich, Emsdetten und Berlin: Schweizerisches Institut für Kunstgeschichte/Edition Imorde, 2008, S. 31–43.
- Katharina KRAUSE und Klaus NIEHR (Hrsg.): *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, München und Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2007.
- Katharina KRAUSE, Klaus NIEHR und Eva-Maria HANNEBUTT-BENZ (Hrsg.): *Bilderlust und Lese Früchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*, Leipzig: E. A. Seemann, 2005.
- Franz KUGLER: *Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit*, Berlin: Duncker und Humblodt, 1837.
- Franz KUGLER: *Beschreibung der in der Königl. Kunstammer zu Berlin vorhandenen Kunst-Sammlung*, Berlin: Carl Heymann, 1838.

- Franz KUGLER: *Geschichte Friedrichs des Großen*, Leipzig: Verlag der J. J. Weber'schen Buchhandlung, 1840.
- Franz KUGLER: *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart: Ebner & Seubert, 1842a.
- Franz KUGLER: Kunst-Technik. Der Oelgemäldedruck, erfunden und beschrieben von J. Liepmann, in: *Kunstblatt*, 6 1842b, Nr. 56, S. 221–224.
- Franz KUGLER: *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen. Zweite Auflage unter der Mitwirkung des Verfassers vermehrt und umgearbeitet von D. Jacob Burckhardt*, 2. Aufl. Berlin: Duncker und Humblodt, 1847.
- Franz KUGLER: *Handbuch der Kunstgeschichte. Zweite Auflage mit Zusätzen von Dr. Jac. Burckhardt*, 2. Aufl. Stuttgart: Ebner & Seubert, 1848.
- Franz KUGLER: *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, Stuttgart: Ebner & Seubert, 1853–1854.
- Franz KUGLER: *Handbuch der Kunstgeschichte. Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage. Mit Illustrationen und dem Bildniss des Verfassers*, 3. Aufl. Stuttgart: Ebner & Seubert, 1856–1859.
- Franz KUGLER: *Handbuch der Kunstgeschichte. Vierte Auflage. Bearbeitet von Wilhelm Lübke*, 4. Aufl. Stuttgart: Ebner & Seubert, 1861.
- Kugler, Franz Theodor, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Band 17, Berlin: Duncker und Humblodt, 1883, S. 307–315.
- Udo KULTERMANN: *Geschichte der Kunstgeschichte*, München: Prestel, 1996.
- Charles Paul LANDON: *Vies et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles*, Paris: Chez l'Auteur, 1803–1817.
- Luigi LANZI: *Storia pittorica della Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del 18. secolo*, Milano: Società Tipog. De' Classici Italiani, 1824.
- Paul Mathieu LAURENT: *Histoire de l'Empereur Napoléon*, Paris: Dubochet, 1839.
- Paul Mathieu LAURENT: *Geschichte des Kaisers Napoleon*, Leipzig: Verlag der J. J. Weber'schen Buchhandlung, 1840.
- Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte, der Baukunst, Bildnerei, Malerei und Musik*, Stuttgart: Ebner & Seubert, 1868.
- Carolus LINNAEUS: *Hortus Cliffortianus. Plantae exhibens quas In Hortis tam Vivis quam Siccis, Hartecampi in Hollandia, coluit Vir Nobilissimus & Generosissimus Georgius Clofford, Juris Utriusque Doctor*, Amstelaedami, 1737.
- Hubert LOCHER: The Art Historical Survey: Narratives and Picture Compendia, in: *Visual Resources*, 17 2001a, S. 165–178.
- Hubert LOCHER: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München: Fink, 2001b, zugl. Basel, Univ., Habil.-Schr., 1999.

- Hubert LOCHER: ›Construction des Ganzen‹, in: Johannes GRAVE, Hubert LOCHER und Reinhard WEGNER (Hrsg.): *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*, Göttingen: Vandenoek & Ruprecht, 2007, S. 99–131.
- Hubert LOCHER: ›Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte‹. DFG-Rundgespräch Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte Bildarchiv Foto Marburg, 1. bis 3. Oktober 2009. Zusammenfassung und Ergebnisbericht, Marburg, 2010 (URL: http://www.fotomarburg.de/pdf/dfg_rundgespraech.pdf) – Zugriff am 30. 07. 2011.
- Wilhelm LÜBKE: *Vorschule zur Geschichte der Kirchenbaukunst des Mittelalters*, Dortmund: Krüger, 1852.
- Wilhelm LÜBKE: *Die Mittelalterliche Kunst in Westfalen. Nach den vorhandenen Denkmälern dargestellt von Wilhelm Lübke. Nebst einem Atlas lithographirter Tafeln*, Leipzig: T. O. Weigel, 1853.
- Wilhelm LÜBKE: *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Leipzig: F. Graul, 1855.
- Wilhelm LÜBKE: *Grundriß der Kunstgeschichte*, Stuttgart: Ebner & Seubert, 1860.
- Wilhelm LÜBKE: *Grundriss der Kunstgeschichte*, 3. Aufl. Stuttgart: Ebner & Seubert, 1866.
- Wilhelm LÜBKE: *Geschichte der Renaissance in Frankreich*, Stuttgart: Ebner & Seubert (Neff), 1868.
- Wilhelm LÜBKE: *Geschichte der Renaissance in Deutschland*, Stuttgart: Ebner & Seubert, 1872.
- Wilhelm LÜBKE: *Grundriss der Kunstgeschichte. Jubiläumsausgabe*, 10. Aufl. Stuttgart: Ebner & Seubert (Paul Neff), 1887.
- Wilhelm LÜBKE: *Geschichte der deutschen Kunst*, Stuttgart: Ebner & Seubert, 1890.
- Wilhelm LÜBKE: *Lebenserinnerungen*, Berlin: Fontane, 1891.
- Carl Fr. A. LÜTZOW und Wilhelm LÜBKE: *Denkmäler der Kunst von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart. Text*, Stuttgart: Ebner & Seubert, 1858.
- Paul de MAN: *Allegorien des Lesens*, übers. v. Werner HAMACHER und Peter KRUMME, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Angela MATYSSEK: ›Entdecker‹ und ›Finder‹: über die fotografische Wissensproduktion der Kunstgeschichte und die Probleme der Reproduktion von Kunstwerken, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, 28 2005, S. 227–235.
- Angela MATYSSEK: *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin: Gebr. Mann, 2009, zugl. Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 2005.

- Nikolaus MEIER: Wilhelm Lübke, Jacob Burckhardt und die Architektur der Renaissance, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde*, 85 1985, S. 151–212.
- H[einrich] MERZ: Vorwort, in: August VOIT (Hrsg.): *Denkmäler der Kunst. Zur Übersicht ihres Entwicklungs-Ganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart*, Band 1, Stuttgart: Ebner & Seubert, 1845, S. III–IV.
- Bruno MEYER: *Glasphotogramme für den Kunstwissenschaftlichen Unterricht. Im Projektor zu benutzen*, Karlsruhe: Selbstverlag, 1883.
- Antje MIDDELDORF KOSEGARTEN (Hrsg.): *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, Akten des Kolloquiums ›Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen‹ am Kunstgeschichtlichen Seminar und der Kunstsammlung der Universität Göttingen vom 11.-13. November 1994, Göttingen: Wallstein, 1997.
- J. Hillis MILLER: *Illustration*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1993.
- W. J. T. MITCHELL: Addressing Media, in: *What do Pictures Want? The Lives and Loves of images*, Chicago, IL: Chicago University Press, 2005, S. 201–221.
- Daniela MONDINI: *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich: Zurich InterPublishers, 2005, zugl. Zürich, Univ., Diss., 2002.
- Carl Ottfried MÜLLER: *Denkmäler der alten Kunst. Nach der Auswahl und Anordnung von C. O. Müller gezeichnet und radirt von Carl Oesterley*, Göttingen: Dietrichsche Buchhandlung, 1832–1856.
- Marcus MÜLLER: *Geschichte – Kunst – Nation. Die sprachliche Konstituierung einer ›deutschen‹ Kunstgeschichte aus diskursanalytischer Sicht*, Berlin und New York: Walter de Gruyter, 2007, zugl. Heidelberg, Univ., Diss., 2006.
- Pia MÜLLER-TAMM: *Rumohrs ›Haushalt der Kunst‹. Zu einem kunsttheoretischen Werk der Goethezeit*, Hildesheim, Zürich und New York: Georg Olms Verlag, 1991, zugl. Bonn, Univ., Diss., 1989.
- Robert S. NELSON: The map of art history, in: *Art bulletin*, 79 1997, Nr. 1, S. 28–40.
- Robert S. NELSON: The slide lecture, or, The work of art history in the age of mechanical reproduction, in: *Critical inquiry*, 26 2000a, Nr. 3, S. 414–434.
- Robert S. NELSON: To say and to see. Ekphrasis and vision in Byzantium, in: Robert S. NELSON (Hrsg.): *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as others saw*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000b, S. 143–168.

- Susanne NEUBAUER: Sehen im Dunkeln. Diaprojektionen und Kunstgeschichte, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, 2003, S. 177–185.
- Klaus NIEHR: *Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850*, Berlin: Gebr. Mann, 1999, zugl. Berlin, Freie Univ., Habil.-Schr., 1995/1996.
- Klaus NIEHR: Vom Traum zur Inszenierung. Materialien zu einer Archäologie des kunstgeschichtlichen Vergleichs, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 45 2001, Nr. 2, S. 273–292.
- Klaus NIEHR: Wilhelm Lübke. Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart, in: Katharina KRAUSE, Klaus NIEHR und Eva-Maria HANNEBUTT-BENZ (Hrsg.): *Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*, Leipzig: E. A. Seemann, 2005, S. 121–123.
- Friedrich NIETZSCHE: *Werke in drei Bänden*, hrsg. v. Karl SCHLECHTA, München: Hanser, 1954.
- Charles NODIER und Alphonse de CAILLEUX: *Voyages pittoresques et romantiques d'l'ancienne France*, hrsg. v. Isidore Justin Severin TAYLOR, Paris: P. Didot, 1820–1878.
- Juliane PASADAG und Nina PFEIFFER (Hrsg.): *Klick. Die kunsthistorische Lichtbildprojektion*, Tübingen: Kunsthistorisches Institut der Universität Tübingen, 2010, reflex. Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen, Band 3, 2010.
- Johann David PASSAVANT: *Kunstreise durch England und Belgien, nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main: Siegmund Schmerber, 1831.
- Dorothea PETERS: Fotografie als ›technisches Hilfsmittel‹ der Kunstwissenschaft. Wilhelm Bode und die Kunstanstalt Adolphe Braun, in: *Jahrbuch der Berliner Museen N. F.* 44 2002, S. 167–206.
- Dorothea PETERS: *Der ungewohnte Blick. Fotografische Kunstreproduktion im 19. Jahrhundert*, Diss. Freie Univ., Berlin, 2005.
- Dorothea PETERS: Wilhelm Bodes ›Œuvre de Rembrandt‹ (1897–1905), in: Katharina KRAUSE und Klaus NIEHR (Hrsg.): *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das Illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, München und Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2007, S. 131–172.
- Dorothea PETERS: ... die sorgsame Schärfung der Sinne. kunsthistorisches Publizieren von Kugler bis Pinder, in: Horst BREDEKAMP und Adam S. LABUDA

- (Hrsg.): *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, Berlin: Gebr. Mann, 2010a, S. 229–255.
- Dorothea PETERS: Original – Kopie – Fälschung? Kunstkennerschaft und der Diskurs über die Echtheit von Rembrandtwerken um 1900, in: Lena BADER, Martin GAIER und Falk WOLF (Hrsg.): *Vergleichendes Sehen*, München: Fink, 2010b, S. 315–334.
- Nicolas PETHES: Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Ein Forschungsbericht, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 28 2003, Nr. 1, S. 181–231.
- Das Pfennig-Magazin der Gesellschaft zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse. [1833–1841], Reprint nach dem Handexemplar von Arno Schmidt, hrsg. v. Reinhard KAISER, 10 Bde., Nördlingen: Greno, 1985.
- Ulrich PFISTERER (Hrsg.): *Klassiker der Kunstgeschichte*, München: C. H. Beck, 2007–2008.
- Helmut PFOTENHAUER: Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte, in: Gottfried BOEHM und Helmut PFOTENHAUER (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München: Fink, 1995, S. 313–340.
- Annik PIETSCH: Bildbesprechung. Ida Meyer und die Notation der Malerei, in: *Bildwelten des Wissens*, 4.1 2006, S. 40–42.
- Michael PODRO: *The Critical Historians of Art*, New Haven, CT: Yale University Press, 1982.
- Regine PRANGE: *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln: Deubner, 2004.
- Regine PRANGE: Gegen die eigene Welt der Kunst. Zu Carl Friedrich von Rumohrs kunsthistorischer Restitution des klassizistischen Ideals, in: Hubert LOCHER, Johannes GRAVE und Richard WEGNER (Hrsg.): *Der Körper der Kunst. Konstruktion der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007a, S. 183–218.
- Regine PRANGE (Hrsg.): *Kunstgeschichte 1750–1900. Eine kommentierte Anthologie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007b.
- Donald PREZIOSI: *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven, CT und London: Yale University Press, 1989.
- Athanasius Graf RACZYNSKI: *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, Berlin: Selbstverlag, 1836–1841.

- Wiebke RATZEBURG: Mediendiskussionen im 19. Jahrhundert. Wie die Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand, in: *Kritische Berichte*, 30 2002, Nr. 1, S. 22–39.
- Walter REHM: Jacob Burckhardt und Franz Kugler, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde*, 41 1942, S. 155–252.
- Walter REHM: Rumohrs Geist der Kochkunst und der Geist der Goethezeit, in: *Späte Studien*, Bern und München: Francke, 1964, S. 97–121.
- Ingeborg REICHLE: Medienbrüche, in: *Kritische Berichte*, 30 2002, Nr. 1, S. 40–55.
- Ingeborg REICHLE: Fotografie und Lichtbild: die ›unsichtbaren‹ Bildmedien der Kunstgeschichte, in: Anja ZIMMERMAN (Hrsg.): *Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien*, Hamburg: Hamburg University Press, 2005, S. 169–182.
- Ingeborg REICHLE: Kunst – Bild – Wissenschaft. Überlegungen zu einer visuellen Epistemologie der Kunstgeschichte, in: Ingeborg REICHLE, Steffen SIEGEL und Achim SPELTEN (Hrsg.): *Verwandte Bilder. Fragen der Bildwissenschaft*, Berlin: Kadmos, 2007, S. 169–189.
- Hans-Jörg RHEINBERGER: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge: Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Alois RIEGEL: Kunstgeschichte und Universalgeschichte (1898), in: *Gesammelte Aufsätze*, Berlin: Gebr. Mann, 1995, S. 3–9.
- Jens RUCHATZ: *Licht und Wahrheit*, München: Fink, 2003, zugl. Köln, Univ., Diss., 2001.
- Carl Friedrich von RUMOHR: *Italienische Forschungen*, Berlin und Stettin: Nicolai'sche Buchhandlung, 1827–1831.
- Carl Friedrich von RUMOHR: *Drey Reisen nach Italien. Erinnerungen von C. F. v. Rumohr*, Leipzig: F. A. Brockhaus, 1832.
- Carl Friedrich von RUMOHR: *Geist der Kochkunst*, Frankfurt am Main: Insel, 2010.
- Johannes RÖSSLER: *Poetik der Kunstgeschichte. Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft*, Berlin: Akademie Verlag, 2009, zugl. Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 2006.
- Johannes RÖSSLER: Erlebnisbegriff und Skioptikon. Herman Grimm und die Geisteswissenschaften an der Berliner Universität, in: Horst BREDEKAMP und Adam S. LABUDA (Hrsg.): *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, Berlin: Gebr. Mann, 2010, S. 69–101.
- Jörn RÜSEN: *Konfigurationen des Historismus. Studien zur deutschen Wissenschaftskultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

- Wolfgang SCHENKLUHN: Die Erfindung der Hallenkirchen in der Kunstgeschichte, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 22 1989, S. 193–202.
- Friedrich SCHLEGEL: *Gemälde alter Meister*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.
- Wilhelm SCHLINK: ›Kunst ist dazu da, um geselligen Kreisen das gähnende Ungeheuer, die Zeit, zu töten . . .‹ Bildende Kunst im Lebenshaushalt der Gründerzeit, in: Rainer LEPSIUS (Hrsg.): *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil 3: Lebensführung und ständische Vergesellschaftung*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1992, S. 65–81.
- Wilhelm SCHLINK: Herman Grimm (1828–1901). Epigone und Vorläufer, in: Jutta OSINSKI und Felix SAURE (Hrsg.): *Aspekte der Romantik: zur Verleihung des ›Brüder Grimm-Preises‹ der Philipps-Universität Marburg im Dezember 1999*, Kassel: Gebrüder-Grimm-Gesellschaft, 2001, S. 73–93.
- Karl [Carl] SCHNAASE: *Niederländische Briefe*, Stuttgart und Tübingen: J. B. Cotta'sche Buchhandlung, 1834.
- Carl SCHNAASE: *Geschichte der bildenden Künste*, Düsseldorf: Buddeus, 1843–1879.
- Carl SCHNAASE: *Geschichte der bildenden Künste*, 2. Aufl. Düsseldorf: Buddeus, 1866–1879.
- Carl SCHNAASE: *Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert*, Stuttgart: Ebner & Seubert, 1879.
- Ulrich Johannes SCHNEIDER: *Die Vergangenheit des Geistes. eine Archäologie der Philosophiegeschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, zugl. Berlin, Techn. Univ., Diss., 1988.
- Ulrich Johannes SCHNEIDER: Theater in den Innenräumen des Denkens. Gilles Deleuze als Philosophiehistoriker, in: Friedrich BALKE und Joseph VOGL (Hrsg.): *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*, München: Fink, 1996, S. 103–124.
- Ulrich Johannes SCHNEIDER: *Philosophie und Universität. Historisierung der Vernunft im 19. Jahrhundert*, Hamburg: Meiner, 1999, zugl. Leipzig, Univ., Habil.-Schr., 1999.
- Jürgen SCHÖNWÄLDER: *Ideal und Charakter. Untersuchungen zu Kunsttheorie und Kunstwissenschaft um 1800*, München: tuduv-Verlagsgesellschaft, 1995.
- Barbara SCHRÖDL: Die Kunstgeschichte und ihre Bildmedien. Der Einsatz von Fotografie und Film zur Repräsentation von Kunst und die Etablierung einer jungen akademischen Disziplin, in: *Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien*, Hamburg: Hamburg University Press, 2005, S. 151–168.

- Andrea SCHÜTTE: *Stilräume. Jacob Burckhardt und die ästhetische Anordnung im 19. Jahrhundert*, Bielefeld: Aisthesis, 2004, zugl. Bonn, Univ., Diss., 2003.
- Hans SEDLMAYR: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg: Otto Müller, 1948.
- Christa SEIDEL: Charakter, in: Joachim RITTER, Karlfried GRÜNDER und Gottfried GABRIEL (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 1, Basel: Schwabe, 1971, S. 984–991.
- William SHAKESPEARE: *Macbeth*, London: Methuen, 1963.
- Quentin SKINNER: Meaning and Understanding in the History of Ideas, in: *History and Theory*, 8 1969, S. 3–53.
- Anton SPRINGER: *Die Hegel'sche Geschichtsanschauung. Eine historische Denkschrift*, Tübingen: Ludwig Friedrich Fues, 1848.
- Anton SPRINGER: *Handbuch der Kunstgeschichte. Zum Gebrauche für Künstler und Studierende und als Führer auf der Reise*, Stuttgart: Riegersche Verlagsbuchhandlung (A. Benedict), 1855.
- Anton SPRINGER: *Kunsthistorische Briefe. Die bildenden Künste in ihrer weltgeschichtlichen Entwicklung*, Prag: Friedrich Ehrlich, 1857.
- Anton SPRINGER: *Textbuch zu den kunsthistorischen Bilderbogen*, 2. Aufl. Leipzig: E. A. Seemann, 1881.
- Anton SPRINGER: *Raffael und Michelangelo*, 2. Aufl. Leipzig: E. A. Seemann, 1883.
- Anton SPRINGER: *Handbuch der Kunstgeschichte*, Band 2, Das Mittelalter, bearb. v. Joseph NEUWIRTH, 7. Aufl. Leipzig: E. A. Seemann, 1904–1907.
- Georg STANITZEK: Im Medium der Medientheorie. Figuren der Eigentlichkeit, Kulturkritik, in: *Texte zur Kunst*, 8 1998, S. 32–39.
- Felix STEINER: ›Das Ganze unserer Wissenschaft ist noch gar jung‹. Kunstgeschichtsschreibung am Anfang des 19. Jahrhunderts. Eine neue Textsorte und ihre Modellierungen, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, 4 1997, S. 123–132.
- Pirmin STEKELER-WEITHOFER: *Hegels analytische Philosophie. Die Wissenschaft der Logik als kritische Theorie der Bedeutung*, Paderborn: Schöningh, 1992.
- Pirmin STEKELER-WEITHOFER: *Philosophie des Selbstbewußtseins. Hegels Philosophie als Formanalyse von Wissen und Autonomie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- Rudolf STICHWEH: Wissenschaftliche Beobachtung der Kunst. Ästhetik, Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte in der Ausdifferenzierung des Kunstsystems, in: Jürgen FOHRMANN und Harro MÜLLER (Hrsg.): *Systemtheorie der Literatur*, München: Fink, 1996, S. 209–222.

- Martin STINGELIN: ›Schreiben‹. Einleitung, in: Martin STINGELIN (Hrsg.): *›Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum‹. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München: Fink, 2004, Zur Genealogie des Schreibens, Band 1, S. 7–21.
- Textbuch zu Seemann's kunsthistorischen Bilderbogen, Leipzig: E. A. Seemann, 1879.
- Moritz THAUSING: Kupferstich und Photographie, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1 1866, S. 287–291.
- Felix THÜRLEMANN: Vom Einzelbild zum Hyperimage, in: Ada NESCHKE-HENTSCHKE (Hrsg.): *Les Herméneutiques au Seuil du XXI^{ème} Siecle. Évolution et Débat Actuel*, Louvain-Paris: Editions de l'Institut Supérieur de Philosophie Louvain-La-Neuve, 2004, S. 223–247.
- Felix THÜRLEMANN: Bild gegen Bild, in: Aleida ASSMANN, Ulrich GAIER und Gisela TROMMSDORFF (Hrsg.): *Zwischen Literatur und Anthropologie. Diskurse, Medien, Performanzen*, Tübingen: Gunter Narr, 2005, S. 163–174.
- Annette TIETENBERG: Die Fotografie – eine bescheidene Dienerin der Wissenschaft und Künste. Die Kunstwissenschaft und ihre mediale Abhängigkeit, in: Annette TIETENBERG (Hrsg.): *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument*, München: Klinkhardt & Biermann, 1999, S. 61–80.
- Joseph VOGL: Mimesis und Verdacht. Skizze zu einer Poetologie des Wissens nach Foucault, in: François EWALD und Bernhard WALDENFELS (Hrsg.): *Spiele der Wahrheit. Das Denken Michel Foucaults*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 193–204.
- Joseph VOGL: Für eine Poetologie des Wissens, in: Karl RICHTER und Jörg SCHÖNERT (Hrsg.): *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930*, Stuttgart: M&P, 1997, S. 107–130.
- August VOIT (Hrsg.): *Denkmäler der Kunst. Zur Übersicht ihres Entwicklungs-Ganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart. Herausgegeben von August Voit, Professor an der Königl. Akademie in München. Erster Abschnitt. Die Kunst auf ihren früheren Entwicklungsstufen*, Stuttgart: Ebner & Seubert, 1845.
- Wilhelm VOSSKAMP: ›Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren‹. Bilder und Hieroglyphenschrift bei Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und Friedrich von Hardenberg (Novalis), in: Wilhelm VOSSKAMP und Brigitte WEINGART (Hrsg.): *Sichtbares und Sagbares*, Köln: DuMont, 2005, S. 25–45.
- Gustav Friedrich WAAGEN: *Handbuch der Geschichte der Malerei*, Stuttgart: Ebner & Seubert, 1862.

- Gustav Friedrich WAAGEN: *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien*, Wien: Wilhelm Braumüller, 1866–1867.
- Wilhelm WAETZOLDT: *Deutsche Kunsthistoriker*, Leipzig: E. A. Seemann, 1921–1924.
- Martin WARNKE: Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte, in: Hans BELTING et al. (Hrsg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 3. Aufl. Berlin: Reimer, 1988, S. 19–44.
- Max WEBER: Wissenschaft als Beruf [1919], in: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1988, S. 582–613.
- Reinhard WEGNER: ›Das Höchste liegt nur im Gesamten‹. Alois Hirts Kunstgeschichte im Zeitalter der Krisen, in: Johannes GRAVE, Hubert LOCHER und Reinhard WEGNER (Hrsg.): *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, S. 86–98.
- Caecilie WEISSERT: *Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin: Reimer, 1999, zugl. Stuttgart, Univ., Diss., 1998.
- Silke WENK: Zeigen und Schweigen. Der kunsthistorische Diskurs und die Diaprojektion, in: Sigrid SCHADE und Georg Christoph THOLEN (Hrsg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München: Fink, 1999, S. 91–111.
- Hayden WHITE: *Methahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore und London: The Johns Hopkins University Press, 1973.
- Stefan WILLER: Was ist ein Beispiel? Versuch über das Exemplarische, in: Gisela FEHRMANN et al. (Hrsg.): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, Köln: DuMont, 2004, S. 51–65.
- Johann Joachim WINCKELMANN: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden: Walther, 1764.
- Volker WORTMANN: *Authentisches Bild und authentisierende Form*, Köln: Herbert von Halem, 2003, zugl. Hildesheim, Univ., Diss., 2000.
- Briget WRIGHT und Susan OWENS: ›Such wonderful Method‹. Prince Albert and the Royal Library, in: Franz BOSBACH und John R. DAVIS (Hrsg.): *Windsor-Coburg: Geteilter Nachlass - gemeinsames Erbe/Divided Estate - Common Heritage: eine Dynastie und ihre Sammlungen*, München: K. G. Sauer, 2007, S. 49–60.